ANZENGRUBERS NATURALISMUS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

EINER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT ZU TÜBINGEN

VORGELEGT VON

FRITZ WEBER
AUS SZITTKEHMEN

Emil Ebering, Berlin NW 7, Mittelstraße 29.

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen.
Referent: Professor Dr. Schneider.
28. Juli 1928.

BIBLIOTHEEK RIJKS UNIV. LEIDEN

Meiner lieben Frau

Inhalt.

	Seite
Inhaltsverzeichnis	V
Literaturnachweis	VII
Einleitung. Der Begriff des Naturalismus	1
A. Der naturalistische Gehalt der Dichtung	3
I. Anzengrubers Kunstanschauung in ihren Grundzügen	3
a) Die Notwendigkeit einer wirklichkeitsnahen Kunstrichtung	3
b) Der Stoff der Dichtung	4
c) Die Aufgabe des Dichters	6
II. Die Probleme	7
a) Fragen des Kunstschaffens	7
1. Das Verhältnis der Kunst zur Wissenschaft	8
2. Das Verhältnis der Kunst zur Natur	9
3. Das Prinzip der Stoffwahl	12
b) Probleme des Lebens	15
1. Sexualethik und Ehe	16
aa) Das sexuelle Problem im allgemeinen	16
bb) Die Ehe	18
cc) Forderungen einer neuen Sexualethik	25
2. Die sozialen Fragen	27
aa) Individuum und Gemeinschaft, Staat und Volk	27
bb) Kapital und Arbeit	29
cc) Revolution und Entwicklung	33
III. Schuld und Schicksal	36
a) Der Schicksalsbegriff	36
b) Der Schicksalsglaube der dargestellten Personen	39
c) Die Verwendung des naturalistischen Schicksalsbegriffes bei Anzengruber	43

1. Vererbung und Charakteranlage 43
2. Milieu und Entwicklung 45
d) Die Zurechnung 48
1. Das Bewußtsein der Schuld 48
2. Die Rechtfertigung der Sühne 50
IV. Die Tendenz 53
a) Ihre Berechtigung 53
b) Ihr Inhalt 55
c) Ihre Form 57
B. Die naturalistische Form der Dichtung 59
I. Die Darstellung der Wirklichkeit 59
a) Anzengruber und die wissenschaftliche Methode Zolas 59
b) Die Personen 62
1. Mittel individualisierender Charakteristik 62
2. Hervorhebung typischer Züge 73
c) Das Milieu 76
1. Die Wohnstätten 77
2. Die Beschäftigung 80
d) Die Natur 82
1. Naturschilderung 82
2. Natursymbolik 85
II. Die Sprache 87
a) Hochsprache und Mundart 87
b) Direkte und indirekte Rede 89
c) Angleichung des Ausdrucks an das gesprochene Wort 90
1. Der Satzbau 90
2. Parallelismus der Glieder 91
3. Wiederholung und Hervorhebung 93
4. Der bildliche Ausdruck 95
d) Die Sprache als Mittel der Individualisierung 97
e) Die sprachliche Technik der Schilderung 101
Schluß. Zusammenfassender Rückblick 106

Literaturnachweis.

Ludwig Anzengrubers sämtliche Werke. Unter Mitwirkung von Karl Anzengruber herausgegeben von Rudolf Latzke und Otto Rommel. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bänden. Wien o. J. (1920—22).

J. Bab: Anzengruber. (Heft 37/38 der „Modernen Essais", herausgegeben von Dr. Hans Landsberg.) Berlin 1904.

L. Benoist-Hanappier: Le Drame naturaliste en Allemagne. Paris 1905.

A. Freiherr v. Berger: Studien und Kritiken. Wien 1896.

A. Bettelheim: Briefe von Ludwig Anzengruber. Mit neuen Beiträgen zu seiner Biographie (2 Bde.). Stuttgart u. Berlin 1902.

— Anzengruber. Der Mann. — Sein Werk. — Seine Weltanschauung. 2. Aufl., Berlin 1898.

— Neue Gänge mit Ludwig Anzengruber. Wien 1919.

W. Bölsche: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Leipzig 1887.

O. Brahm: Der Naturalismus und das Theater. Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte, Bd. 70 (April 1891—September 1891). Braunschweig.

A. Büchner: Zu Ludwig Anzengrubers Dramentechnik. Diss. Gießen, Darmstadt 1911.

S. Bytkowski: Gerhart Hauptmanns Naturalismus und das Drama. (Beiträge zur Ästhetik, herausgegeben von Th. Lipps und R. M. Werner, XI.) Hamburg 1908.

M. G. Conrad: Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann. Erinnerungen zur Geschichte der Moderne. Leipzig 1902.

H. Conradi: Gesammelte Schriften. Herausgegeben von Dr. Paul Ssymank. München u. Leipzig 1911.

M. Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 2. Aufl., Stuttgart 1923.

O. Doell: Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngstdeutschen Drama (1880—1890). Halle 1910.

Otto Ernst: Anzengruber, der Tendenzdichter; enthalten in: Blühender Lorbeer. Plaudereien und Andachten über deutsche Dichter. Leipzig 1910.

H. u. J. Hart: Kritische Waffengänge. Leipzig 1882.

A. Holz: Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1891.

A. Kleinberg: Ludwig Anzengruber. Ein Lebensbild. Mit einem Geleitwort von W. Bolin. Stuttgart u. Berlin 1921.

R. Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst. 2. Aufl., Leipzig 1923.

P. Rosegger: Gespräche mit Anzengruber; enthalten in: Die Zukunft (XV, 4) vom 27. X. 1906.

A. Stern: Studien zur Literatur der Gegenwart. 3. Aufl., Dresden u. Leipzig 1905.

H. Sittenberger: Studien zur Dramaturgie der Gegenwart. Erste Reihe. Das dramatische Schaffen in Österreich. München 1898.

A. Sauer: Gesammelte Reden und Aufsätze zur Geschichte der Literatur in Österreich und Deutschland. Wien u. Leipzig 1903.

E. Zola: Le roman expérimental. Paris 1880.

Einleitung.

Der Begriff des Naturalismus.

Die Vorkämpfer des Naturalismus in Deutschland waren junge Gelehrte, Schriftsteller und Dichter, die von München und besonders von Berlin aus für die neue Kunstrichtung wirkten. Sie bildeten keineswegs eine geschlossene Kampffront mit einheitlicher Auffassung vom Wesen der naturalistischen Kunst und mit gleicher Ansicht über den Weg zu ihrer Durchführung, vielmehr erfuhr der Begriff des Naturalismus in Deutschland unter stetem Geplänkel seiner Wortführer eine allmähliche Wandlung. Der Ausgangspunkt der Entwicklung lag in der Theorie Zolas, an die man allgemein anknüpfte, der Endpunkt in der Lehre vom „konsequenten Naturalismus", wie sie Arno Holz in seiner Schrift „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze" zum Ausdruck brachte.

Obwohl der Begriff des Naturalismus somit flüssig erscheint, lassen sich doch unschwer gewisse Grundzüge der neuen Richtung erkennen. Das junge Dichtergeschlecht wollte frei werden von allen veralteten Vorschriften und erstarrten Formen in Religion, Philosophie und Kunst; es beanspruchte das Recht, frei von den Bindungen der Überlieferung zu den Fragen der Zeit Stellung zu nehmen, aus eigenem Gefühl heraus neue Werte zu setzen und auf eigenen Wegen die Wahrheit zu suchen. Die neue Kunst erachtete ferner die gesamte Wirklichkeit, auch das Häßliche und Gemeine, der dichterischen Darstellung für fähig und würdig. Die restlose Eroberung der Wirklichkeit und die rücksichtslose Erörterung der in ihr liegenden ethischen und sozialen Probleme war das ideale Ziel, dem der Naturalismus zustrebte. Endlich sollte die Wirklichkeit schärfer als bisher erfaßt und lebenswahr und lebensfrisch in

das Kunstwerk übertragen werden. Dazu bedurfte es einer Verfeinerung der bisherigen Stilmittel, insbesondere einer dem Leben abgelauschten Sprachbehandlung.

Wenn wir im folgenden den Naturalismus Anzengrubers einer besonderen Untersuchung unterziehen, so wird es sich zunächst darum handeln, die Grundzüge seiner Kunstanschauung aufzuzeigen. Sodann wird sein Verhältnis zu Emile Zola und Arno Holz näher ins Auge zu fassen und auch die Frage zu beantworten sein, wie die vom Naturalismus in den Vordergrund gestellten Zeitprobleme in seinen Werken zur Behandlung kommen. Die weitere Frage, wie Anzengruber den Menschen eingeordnet sieht in den Zusammenhang der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse und in den Ablauf des Naturgeschehens, führt zu einer Darlegung seiner Stellung zu dem naturwissenschaftlich orientierten Schicksalsbegriff des Naturalismus und zu einer Beurteilung der Tendenz seiner Dichtung. Endlich ist zu untersuchen, wie weit Anzengruber durch die Art der Darstellung die vom Naturalismus verlangte Naturtreue erstrebt und erreicht. Hierbei wird der Sprachbehandlung eine besondere Bedeutung zukommen.

Somit wird sich die Untersuchung zunächst dem Gehalt der Dichtung und sodann deren Form zuzuwenden und auf beiden Gebieten die naturalistischen Züge im Kunstschaffen Anzengrubers herauszuheben haben.

A. Der naturalistische Gehalt der Dichtung.

I. Anzengrubers Kunstanschauung in ihren Grundzügen.

a) *Die Notwendigkeit einer wirklichkeitsnahen Kunstrichtung.*

Eine Theorie der Dichtung hat Anzengruber nicht gegeben; aber es finden sich in seinen Werken, nachgelassenen Schriften und Briefen genügend Belege, die seine Ansicht vom Wesen der Dichtkunst und von der Aufgabe des Dichters klar erkennen lassen. Insbesondere hat er die Probleme des Naturalismus wiederholt durchdacht und sich u. a. dabei auch die Frage vorgelegt: Wie kommen die Dichter zu den Forderungen der neuen Kunstrichtung? Er findet, daß der Naturalismus nicht ein Produkt des theoretischen Menschen, nicht das Ergebnis eines bis zum äußersten getriebenen Denkens sei, sondern er sieht, wie die neue Kunstform entsteht und beharrlich durchgeführt wird als ein Kampfmittel gegen den schönfärbenden, als verlogen empfundenen Zeitgeist. In diesem Sinne sagt er über Zola und seine Theorie: „Es ist das ein Protest gegen die alle Kreise durchdringende Sprache der Heuchelei, die Lüge im Umgange — und dieser Protest wird, da ihrerseits die Gesellschaft an all der Umgangslüge und Heuchelei und Schönfärberei zäh festhält, ein e r b i t t e r t e r, wird ein scharfer Ausfall — die Empörung" (Aph. 790).

Es ist bemerkenswert, daß diese Auffassung Anzengrubers mit der modernen Ansicht über die Entstehung der naturalistischen Kunstform übereinstimmt. Dessoir z. B. äußert sich über dieselbe Frage wie folgt: „Die kunstgeschichtliche Erscheinung, die wir naturalistischen Stil nennen, hangt nur lose mit den theoretischen Überlegungen zusammen. Vielmehr bedeutet der Naturalismus — als eine zeitweilig auftretende Praxis — vornehmlich Auflehnung gegen absterbende Anschauungen und Formen[1]."

---

1. M. Dessoir: „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", S. 23. Vgl. auch R. Müller-Freienfels: „Psychologie der Kunst", Bd. II, S. 262.

Die Lage ist nach Anzengrubers Meinung folgende: Die Revolutionen von 1830 und 1848 und die Kriege der fünfziger bis siebziger Jahre haben nicht nur Staaten ins Wanken gebracht und Staatsformen geändert, sondern sie haben auch die Bevölkerung gesellschaftlich umgeschichtet, der Wirtschaft neue Wege gewiesen und einer neuen Philosophie zum Siege verholfen. Die naturwissenschaftlich gerichtete Denkweise gewinnt gegenüber der Hegelschen Schule immer mehr an Boden. Die Technik schreitet rüstig voran. Neben dem dritten Stand, dessen Stellung gefestigt erscheint, steigt der vierte, der des Fabrikarbeiters, empor. Überall zieht ein neuer, werktätiger Geist ein, der den Fortschritt der Menschheit nicht sowohl auf ethisch-religiösem, als vielmehr auf naturwissenschaftlich-technischem Gebiet erstrebt. Die Bezwingung und Verwertung der Kräfte und Schätze der Natur soll den Menschen vorwärts bringen. Bei einer solchen Gesamteinstellung des Zeitgeistes geht es nicht an, daß die Dichtung allein noch den alten Göttern opfert, indem sie den Idealen der Romantik nachgeht und den Leser und Hörer in das Reich der Träume, des Weltabgeschiedenen und Beschaulichen, des Vergangenen oder Übersinnlichen führt. Im Gegensatz zu dieser Kunstauffassung entwickelt Anzengruber seine Ansichten über den Stoff der Dichtung und die Aufgabe des Dichters.

b) *Der Stoff der Dichtung.*

Hier ist in erster Linie an die Vorrede zum 2. Bändchen der „Dorfgänge" anzuknüpfen. Anzengruber selbst hält sie für sehr wichtig; denn in einem Brief vom 27. IX. 79 (Br. II, 57) empfiehlt er sie Bolin ganz besonders zur Durchsicht. In dieser Vorrede stellt Anzengruber den „Romantiker" dem „Realistiker" gegenüber, um zu zeigen, auf wessen Seite er steht. Der Romantiker läßt seiner Phantasie ungezügelt freien Lauf und erbaut mit ihrer Hilfe eine poetische Welt, in der Götter und Geister walten und alle Menschen zu Königen und Helden erhoben sind. Selbst der unerfahrenste Poet kann sich da gebärden, „als habe er mit eben diesen Göttern und Geistern, Helden und Heiligen, Königen und Kobolden persönlichen Umgang" (XV[1], 287). Den Stoff, den das wirkliche Leben ihm bietet, er-

achtet der Romantiker als unwirksam und daher als unbrauchbar. „Manchen jammert es, daß er all seine Gestaltungskraft, all seine himmelstürmenden Gedanken, all seine glühenden Empfindungen an das Kleine und Kleinliche aufwenden soll, das sich da auf schmutziger Scholle herumtreibt. Von dem Stoffe selbst erwartet er wenig Wirkung, er empfindet ihn als etwas Widerstrebendes, spricht nur von einer Bewältigung desselben, und das Beste dünkt ihm immer das, was er aus eigenem dazu zu geben hat" (XV¹, 288/89). So führt er denn den Leser aus der rauhen Wirklichkeit hinaus in seine von allem Häßlichen gereinigte und mit erhabenen Gedanken durchsetzte Traumwelt. Er bietet statt des wirklichen Lebensbildes eine Verklärung des Lebens, „und mit dieser ist ja die Mehrzahl der Leser vollkommen einverstanden" (XV¹, 289).

Anzengruber setzt dem entgegen: „Ja, für die Verklärung des Lebens spricht alles und dagegen nur eines — die Wahrheit" (XV¹, 289). Der Wahrheit vor allem dient der realistische Dichter. „Ein solcher glaubt der Wirkung seines Stoffes im vorhinein sicher zu sein, wenn er alle seine Gestaltungskraft an das Kleine und Kleinliche aufwendet, und er will es dabei eingedenk bleiben, daß selbst die schmutzige Scholle ein Stück der Allnährerin Erde sei" (XV¹, 290). Alle ihre Wesen stehen ihm nahe, und allem, was Menschenantlitz trägt, fühlt er sich innigst verbunden. „Er glaubt, daß von Menschenbrust zu Menschenbrust ein elektrischer Draht läuft, an dessen Ende, unbekümmert darum, ob er unter Kloaken, Gefängniszellen und Bordellen hinzieht, die Botschaft des Geistes sich in Lettern fertig stellt. Er erspart uns keinen Schrei wehen Jammers, er erspart uns kein Jauchzen wilder Lust. Er stößt das Elend, das um Mitleid bettelt, nicht von der Ecke, er jagt den Trunkenen, der alle belästigt, nicht von der Straße, alles, was er bei solchen unangenehmen Begegnungen für euch tut, ist, sie abkürzen, nachdem ihr aber doch den Eindruck einmal weg habt. Tugend und Laster, Kraft und Schwäche führen bei ihm ihre Sache in ihrer eigenen Weise. Er will das Leben in die Bücher bringen, nachdem man es lange genug nach Büchern lebte" (XV¹, 291).

Diese Worte enthalten eine deutliche Absage an jede Kunstrichtung, die in romantischem Geist auf eine unberechtigte

Erhöhung der Wirklichkeit abzielt. Der realistischen Dichtung steht die gesamte Wirklichkeit als Stoffgebiet zur Verfügung; sie ist erdgebunden und erstrebt Lebenswahrheit. Der realistische Dichter macht auch vor dem Abstoßenden und Häßlichen im Leben nicht halt, jedoch kommt er dem Leser so weit entgegen, daß er die Begegnung mit allem Peinlichen abkürzt[2].

c) *Die Aufgabe des Dichters.*

Fragen wir aber, wozu denn der Dichter sich der Mühe unterzieht, uns ein getreues Abbild des Lebens zu geben, das ein jeder doch aus eigener Erfahrung kennt und täglich in all seiner Mühsal kennenlernen muß, ob er will oder nicht, so antwortet Anzengruber, der realistische Dichter dürfe uns „keinen Stein des Anstoßes, keine Rauheiten des Weges, keine Krümmung" ersparen, um uns „die Erkenntnis aufzuzwingen, daß, ob nun mit leichter Mühe oder mit schwerer Arbeit, allen Wallern der Pfad gangbarer gemacht werden könnte" (XV¹, 291). Die Dichtung steht nicht nur im Dienst einer wirklichkeitstreuen Darstellung des Lebens, sondern sie setzt sich als praktisches Ziel die Besserung des Menschen und die Verbesserung seiner Lebensbedingungen; sie erstrebt ethische und soziale Wirkungen.

So steht also der Realist dem Romantiker schroff gegenüber. Dieser führt den Leser auf geglättetem Pfad um die Klippen herum, an den Abgründen des Lebens vorbei oder gar aus der Welt des rauhen Seins in die eines schönen Scheins, ohne die bestimmte Absicht, dieses für die Mehrzahl der Menschen so schwere Leben zu bessern; vielleicht, daß er auf ein besseres Jenseits hinweist, in dem alle Disharmonie aufgelöst, alle Ungerechtigkeit ausgeglichen ist. Der Realist führt auf die Höhen und in die Tiefen des Lebens und Leidens; er ist weder weltfremd noch weltflüchtig, und sein Wirken im Dienst der Wahrheit ist ihm zugleich ein solches im Dienst der Liebe zur leidenden Menschheit, an deren Erlösung hier auf Erden er mitarbeitet, ohne auf ein Jenseits zu vertrösten.

---

2. Vgl. hierzu noch XV¹, 292, 295 und Aph. 792, Abs. 1.

Anzengruber erklärt ausdrücklich, daß er zu den Realisten gerechnet werden wolle, und kämpft für seine Auffassung des Dichterberufs. „Es mag sein, daß ein Autor, der in der zweitgeschilderten Weise (der der Realisten) seine Stoffe wählt und verwertet, einen Irrtum begeht, daß er das, was er Poesie nennt, fälschlich so nennt, aber ich denke, ihr habt keine Ursache, dem Manne gram zu sein. Laßt mir den Realisten gelten. Laßt mich gelten" (XV[1], 293). Ebenso zählt er sich in einem Brief an Rosner vom 19. Juni 1879 zu den Realisten (Br. II, 53 f.).

Es ergeben sich somit für Anzengrubers Ansicht vom Stoffgebiet der Dichtkunst und von der Aufgabe des Dichters zwei Leitgedanken von größter Einfachheit.

a) Der realistische Dichter soll alles gestalten, was das wirkliche Leben ihm an Stoffen bietet; denn er steht im Dienste der Wahrheit.

b) Die wahrheitsgetreue Darstellung der Wirklichkeit wird die Menschheit fördern; die Dichtung schafft ethische und soziale Werte.

II. Die Probleme.

a) *Fragen des Kunstschaffens.*

Die Betonung des Gedankens, daß die Dichtkunst die ganze Wirklichkeit naturgetreu darstellen und vor allem der Wahrheit dienen müsse, ist ein Bekenntnis zum Naturalismus. Um die Stellung zu kennzeichnen, die Anzengruber in der Entwicklungsgeschichte des Naturalismus einnimmt, wird eine Gegenüberstellung seiner Ansichten mit denen der Hauptvertreter der Theorie dieser Kunstrichtung notwendig. Zola hatte die Kunst an die Seite der Wissenschaft gestellt; daraus ergab sich die Notwendigkeit, ihren Sondercharakter gegenüber der Wissenschaft sicherzustellen. Aus der Betonung der Wirklichkeitsnähe erwuchs die weitere Aufgabe, das Verhältnis der Kunst zur Natur aufs neue zu überprüfen. Endlich war die neue Richtung bald durch eine Bevorzugung derjenigen Stoffgebiete gekennzeichnet, die bis dahin aus ethischen oder ästhetischen Gründen von einer Behandlung in der Kunst ausgeschlossen gewesen waren; die Frage der Stoffwahl tauchte auf und verlangte ihre Lösung. Wie stellte sich Anzengruber zu diesen Fragen?

1. Das Verhältnis der Kunst zur Wissenschaft.

Zola geht in seinem Experimentalroman von dem Unterschied zwischen Beobachtung und Experiment aus. Der Beobachter sammelt die Naturerscheinungen, so wie die Natur sie bietet, ohne sie abzuändern, während der Experimentator sie zu irgendeinem Zweck modifiziert und unter Bedingungen sichtbar werden läßt, die die Natur nicht bietet. Im Dichter sind nun nach Zola Beobachter und Experimentator vereinigt. «En revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur[3].» Die Aufgabe des Dichters besteht demnach einmal in einer auf genauester Beobachtung fußenden Wiedergabe der Wirklichkeit, sodann aber auch darin, daß er seine Gestalten unter veränderten, jedoch immer der Wirklichkeit nahe bleibenden Bedingungen handeln läßt, um so eine allgemeine Wahrheit zu erweisen. «Le romancier part à la recherche d'une vérité» (S. 8), und weiterhin: «Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société» (S. 8).

Durch diese Ausführungen wird die Dichtung nach Methoden und Aufgaben der Wissenschaft so nahe gerückt, daß die Frage berechtigt erscheint, worin denn die besondere künstlerische Begabung und Betätigung bestehe, und wie sie in der Dichtung in die Erscheinung trete. Zola antwortet darauf: «J'ai constaté que, selon moi, la personnalité de l'écrivain ne saurait être que dans l'idée à priori et que dans la forme» (S. 49).

Im Gedankengehalt also, der freilich nach dem Vorangegangenen sowohl von der Erfahrung abgeleitet als auch durch das Experiment erhärtet sein muß, und in der Formgebung besteht die dichterische Leistung. Dadurch erhält nun der Begriff „tempérament" in dem allbekannten Satze Zolas: «Il est certain qu'une œuvre ne sera jamais qu'un coin de la nature vu à travers un tempérament» (S. 111), seinen sinngemäßen Inhalt.

Anzengruber erkennt Zola als Genie an und geht ein gutes Stück mit ihm zusammen. So heißt es in dem mit Zola überschriebenen Aph. 789: „Endlich kommt ein Künstler — das

---

3. E. Zola: „Le roman expérimental", S. 7.

kann ihm nicht bestritten werden — und beredet im Buche Dinge, die man im Leben nicht beredet, aber tut —

Es muß aber beredet werden, das Geschlechtsleben, ganz, wie es ist, soll es damit besser und natürlich werden."

Mit Zolas Theorie ist er jedoch nicht einverstanden, so sehr er ihn selbst auch schätzt. Seine Stellung verdeutlicht der Aph. 791.

„Zola.

‚Die Literatur ist keine Kunst, sondern eine Wissenschaft, sie hat sich an die Naturforscher, als an ihre berufenen Vorbilder, zu halten —'

O je, was haben die nicht schon zusammenfabuliert und tun es heute noch! Oder Naturgeschichte der Bestie ‚Mensch' schreiben?"

Aus eigener Erfahrung weiß Anzengruber, daß künstlerisches Schaffen sich von der Arbeit der Gelehrten wesentlich durch den besonderen Anteil des Gefühls und durch die Betätigung einer stark ausgeprägten Gestaltungskraft unterscheidet, so daß das Werk des Dichters „im süßen Schöpfungsschmerz" ans Tageslicht tritt (Was ist ein Dichter? I, 42 f.). Die enge Verbindung von Kunst und Wissenschaft kann er nicht gutheißen und den Gelehrten, der dem Gegenstand seiner Forschung kühl und sachlich gegenübersteht, als Vorbild des Dichters nicht gelten lassen. So wahrt er sich auch gegenüber der anerkannten Größe des französischen Vorbildes der Naturalisten das Recht der eigenen Meinung.

2. Das Verhältnis der Kunst zur Natur.

Hatte Zola noch eine Formung und gedankliche Durchdringung und Vertiefung des Gegebenen durch den Künstler für selbstverständlich erachtet, so gingen seine Anhänger einen Schritt weiter und verlangten völlige Annäherung des Kunstwerkes an die Natur. Insbesondere erfuhr die Theorie des Naturalismus in Deutschland durch Arno Holz jene Ausgestaltung, die die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Dichtung aufheben und Kunst und Natur gleichsetzen möchte. Ausgangspunkt die-

ser Theorie ist „die endliche große Erkenntnis von der durchgängigen Gesetzmäßigkeit alles Geschehens[4]". Es wird niemand bezweifeln, sagt Arno Holz, „daß die Kunst als ein jedesmaliger Teilzustand des jedesmaligen Gesamtzustandes der Gesellschaft zu diesem in einem Abhängigkeitsverhältnis steht, daß sie sich ändert, wenn dieser sich ändert, und daß das große Gesetz der Entwicklung, dem alles untertan ist, auch von ihr nicht verletzt wird" (S. 95). Von diesem Standpunkt aus behauptet A. Holz, daß man nach Erforschung der Gesetze der Kunst nicht nur werde nachweisen können, wie sich die Kunst habe entwickeln müssen, sondern auch, wie sie sich weiter entwickeln werde. So gilt es also zunächst, sich um die Aufhellung der Kunstgesetze zu bemühen.

Die Naturwissenschaft leitet ihre Gesetze aus der planmäßig beobachteten Natur ab, und wo es sich ermöglichen läßt, stellt sie die Naturkräfte unter den Zwang des Experiments. Entsprechend hätte A. Holz die Gesetze der Kunst aus dem vorliegenden Kunstmaterial ableiten müssen. Dazu erklärt er sich außerstande und meint, es genüge, wenn er die Gesetze aus einem Einzelbeispiel ableite. „Ein Bild wie die Sixtinische Madonna mußte mir dieses Gesetz ebensogut liefern wie eine Pompejanische Wandmalerei oder das Menzelsche ‚Eisenwalzwerk'. Nur sah ich mich aber leider bereits nach dem oberflächlichsten Nachdenken über diese Werke zu dem Geständnis gezwungen, daß sie mir durchweg zu kompliziert waren. Eine ausreichende Analyse irgendeines derselben, darüber durfte ich mich gar keinen Augenblick einer leichtsinnigen Hoffnung hingeben, wäre mir schlechterdings unmöglich gewesen" (S. 105). Er sieht sich gezwungen und berechtigt, „die Kritzeleien eines kleinen Jungen auf seiner Schiefertafel für nichts mehr und nichts weniger als ein Ergebnis genau derselben Tätigkeit anzusehen, die einen Rubens seine ‚Kreuzabnahme' und einen Michelangelo sein ‚Jüngstes Gericht' schaffen ließ, und die wir, zum Unterschiede von gewissen anderen, eben als die ‚künstlerische' bezeichnen" (S. 106).

---

4. A. Holz: „Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze", S. 87.

Der Junge wollte einen Soldaten malen. Nun sagt A. Holz:

Kinderzeichnung = Soldat — x,
Kunstwerk = Stück Natur — x,
Kunst = Natur — x,

wobei x den Mangel am Erreichen des Gewollten, an der Naturwahrheit, darstellt. A. Holz kommt zu dem Schluß: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung" (S. 117). Wenn sie es noch nicht wieder geworden ist, so liegt das an sachlichen Hemmungen und an der Unfähigkeit des Künstlers. Das „vu par un tempérament" Zolas ist hier gefallen und volle Kongruenz von Natur und Kunst erstrebt. „Wenn nun Holz in der Tat konsequent gewesen wäre, so hätte ihm ein Phonogramm oder eine Photographie als der Gipfelpunkt aller Kunst erscheinen müssen[5]."

Arno Holz hat sein Gesetz der Kunst nicht wie der Naturforscher aus der Fülle der Tatsachen abgeleitet, sondern aus einem Einzelfall, der mit Kunst recht wenig zu tun hat, konstruiert; daher ist der Beweis verfehlt und das Ergebnis unhaltbar . Weder kann A. Holz an Hand dieser Theorie die Notwendigkeit der bisherigen Entwicklung der Kunst nachweisen noch ihren weiteren Verlauf voraussagen.

Und weiter. Was wäre gewonnen, wenn seine Theorie richtig wäre und die Kunst nicht nur die Tendenz hätte, wieder Natur zu werden, sondern wenn der Idealfall einträte, daß sie es wirklich würde? Diese Frage hat schon Goethe gestellt und beantwortet. „Lassen Sie auch seine (des Schoßhündchens Bello) Nachahmung recht gut geraten, so werden wir doch nicht sehr gefördert sein; denn wir haben nun allenfalls nur 2 Bellos für einen[6]." Damit ist der extreme Naturalismus ad absurdum geführt.

So weit wie A. Holz nach ihm ist Anzengruber in der Forderung der Naturwahrheit nie gegangen. In einem Brief an Duboc

---

5. W. Stammler: „Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart", S. 23.

6. Goethe: „Der Sammler und die Seinigen", Jubiläums-Ausgabe, Bd. 33, S. 176.

vom 30. Oktober 1876 äußert er sich dahin, daß „eine ganz eigentliche Zeichnung nach der Natur alles künstlerische Maßhalten, jede Komposition unmöglich machen würde". Er fährt fort: „Das Prinzip des grassen Realismus einmal aufgestellt und alles Schaffen hat ein Ende. Es begönne statt des Verarbeitens des beherrschten Stoffes zu künstlerischen Gebilden ein Nachschreiben der Natur — wer hat die Hand dazu? — also ein Nachkritzeln, eine unbeabsichtigte Karikatur, etwa der bekannte „Herr Lehrer" auf der Schultafel von Zeichentalenten des Dorfes ausgeführt" (Br. I, 291). Ein Zweifaches ist es, was ihn „das Prinzip des grassen Realismus" abweisen läßt. Nach diesem Prinzip wird der Dichter erstens seiner Schöpfertätigkeit entkleidet und zum Kopisten der Natur erniedrigt, und zweitens sieht er sich vor eine Aufgabe gestellt, die er nie wird lösen können; denn sie läuft hinaus auf eine mühsame Bestandaufnahme aller Dinge in der Natur und auf eine fortlaufende Beschreibung alles Geschehens in ihr. Mit Recht fragt der Dichter: „Wer hat die Hand dazu?"

3. Das Prinzip der Stoffwahl.

Da die Aufgabe, die gesamte Wirklichkeit lebenswahr in das Kunstwerk eingehen zu lassen, unlösbar ist, so muß sich die Kunst darauf beschränken, Teilausschnitte des jeweiligen Weltbildes zu geben. Es fragt sich nur, nach welchen Gesichtspunkten diese Teilansichten auszuwählen sind. Eine allgemeingültige Anwort auf diese Frage gibt es nicht. Jeder neuen Generation erwächst die Pflicht, die überkommenen Prinzipien der Stoffwahl zu überprüfen und im Falle der Ablehnung neue an ihre Stelle zu setzen. Der Naturalismus hatte den Auswahlgedanken in der Kunst scheinbar aufgegeben, indem er die gesamte Wirklichkeit in die Dichtung eingehen lassen wollte. Seine Stellungnahme kennzeichnen H. und J. Hart mit den Worten: „W a s der Dichter darstellt, ist ganz gleichgültig, es kommt allein darauf an, daß er a l s D i c h t e r darstellt. Wohlverstanden, schon in der Stoffwahl kann sich des öfteren ein höheres oder niederes Talent beweisen, aber die Tatsache, daß kein Stoff, auch der unsittliche und gemeine nicht, a n u n d f ü r s i c h undichterisch ist, bleibt gleichwohl zu Recht be-

stehen[7]." In Wahrheit ließ der Naturalismus auch bei der Stoffwahl seinen Gegensatz gegen jede Überlieferung offenbar werden, indem er in einseitiger Weise die Gebiete bevorzugte, die Klassizismus, Romantik und Epigonentum hatten zurücktreten lassen.

So kam es zu einer Häufung des Häßlichen und Gemeinen, von der sich gemäßigte Naturen — so auch Anzengruber — abgestoßen fühlten. Den Gegensatz zwischen dem Schönheitsideal der alten Generation und dem Wahrheitsfanatismus der Anhänger Zolas bringt der Aph. 784 drastisch zum Ausdruck:

„Man fing an, in der Literatur zu zweifeln an der Wahrheit des Edelmutes und Hochsinnes, der Reinheit etc., die da auf einen Haufen zusammengetragen, allerdings mehr als den — mutmaßlich beabsichtigten Effekt machten. Nun kam der Rückschlag. Die Neuerer trugen Niedertracht, Gemeinheit und Schmutz ihrerseits wieder auf einen Haufen zusammen und sagten: Da habt ihr die Wahrheit!"

Die Neuerer, die Anzengruber hier im Auge hat, sind Dichter wie A. Dumas fils, gegen den Aph. 823 gerichtet ist, V. Sardou, den er in den „Schriften zum Theater" (XV[3], 3 ff.) geißelt, und ähnlich gerichtete Anhänger Zolas. Ihre Leistungen schätzt er sehr gering ein. Sie haben ihren Künstlerberuf wenig ernst genommen, wenn sie der Wahrheit zu dienen vorgeben, um nur dem Dienst des Schönen vollständig enthoben zu sein, wenn sie in der Natur nur das Häßliche, im Menschenleben nur das Gemeine sehen und darstellen. Wie kann er die neue Generation verspotten, die nur Häßliches und Unschönes zusammenträgt!

„Daß eine Senkgrube im Hause sei, das wußte man lange und haben alle unsterblichen Nasen gewittert. Im treuherzigen Mittelalter ließ der Humor keinen Furz streichen, ohne ihm einen Scherz als Geleit beizugeben. Aber jetzt hat der Teufel eines bizarren Geschmackes die interessantesten Kerle verleitet, die Senkgrube für die Hippokrene zu halten und fleißig aus ihr zu schöpfen und alle, die sich Parfüms bedienen oder das Sacktuch an die Nase halten, auf Verfälschung der Naturwahrheit anzuklagen" (Aph. 780)[8].

7. H. u. J. Hart: „Kritische Waffengänge", II. Heft, S. 47.
8. Vgl. hierzu noch die Aphorismen Nr. 778, 785, 821 u. 823.

Auch in Zolas Werken findet Anzengruber das Abstoßende und Häßliche zu sehr in den Vordergrund gestellt. Sehr bezeichnend hebt der Aph. 787 das Trennende hervor:

Zola.

„Eine geniale Kraft! Aber wenn uns auf die Dauer der Naturalismus die Literatur (welche die Wirklichkeit nachschreibt) so unangenehm macht, wie es das Leben sehr häufig mit seiner Widerlichkeit, dann halten wir uns an das Leben, das doch von einer Widerlichkeit zur andern Pausen, ganze Pausen eintreten läßt, was der Autor im Buche doch nicht tun darf — und lassen die Literatur sein. — Das Leben müßte also sehr schön sein — aber nicht wie Posa meint, dessen Liebe zum Leben der Todesfurcht entspringt, es müßte also sehr schön sein, um, nachgeschrieben, ein schönes Bild zu geben. Empfindung legen wir hinein — die Schönheit nicht zu vergessen in der Kunst[9].“

In der Frage der Stoffwahl besteht also ein nicht zu übersehender Gegensatz zwischen Anzengruber und den Anhängern Zolas. Anzengruber verlangt, daß auch das naturwahre Kunstwerk das Schönheitsgefühl nicht verletzen dürfe; er kann daher die einseitige Stoffauswahl der Naturalisten Frankreichs nicht gutheißen. Indessen ist es nicht der Schönheitssinn, der nach seiner Meinung die letzte Entscheidung bei der Stoffwahl zu fällen hat (Aph. 782), sondern der ethisch-soziale Zweck der Dichtung. Das bringt Aph. 808 in Absatz 4 und 5 klar zum Ausdruck: „Die Wirklichkeit ist nicht mit allen Künsten mit- und durcheinander darzustellen, und soll diese Wirklichkeit uns etwas lehren, so schälen wir ja auch aus dem Gewirre von Vorfällen nur eine Folge von wenigen heraus, einen Vorgang,

9. Vgl. hierzu Goethe: „Der Sammler und die Seinigen“, Brief VIII: „Der Nachahmer verdoppelt nur das Nachgeahmte, ohne etwas hinzuzutun, oder uns weiter zu bringen. Er zieht uns in das einzige höchst beschränkte Dasein hinein: wir erstaunen über die Möglichkeit dieser Operation, wir empfinden ein gewisses Ergötzen; aber recht behaglich kann uns das Werk nicht machen, denn es fehlt ihm die Kunstwahrheit als schöner Schein“ (Bd. 33, S. 195 f.).

den wir noch obendrein mit unserem Auge und von einem gewissen Gesichtspunkte betrachten.

Diesem Bilde der Wirklichkeit haben wir in Kunst und Literatur nachzukommen, d a s ist die Aufgabe, keine sonst."

Halten wir das in Teil I über die Aufgabe des Dichters Ausgeführte mit diesen Worten zusammen, so tritt die Stellung Anzengrubers zur Frage der Stoffwahl deutlich zutage. Es ist nicht gleichgültig, welchen Ausschnitt aus der Wirklichkeit der Dichter in seinen Werken bietet. Die Kunst ist nicht um der Kunst willen da, sondern sie hat im Entwicklungsgange der Menschheit eine ethisch-soziale Aufgabe zu erfüllen. Im Hinblick auf diese Aufgabe hat der Dichter den rohen Stoff der Wirklichkeit auszuwählen, und, wie Aph. 787 betont, auch zu formen. Stoffe, die dem hohen Zweck der Dichtung nicht gerecht werden, sind vom Dichter ebenso auszuschließen wie solche, die der Formung widerstreben und das Schönheitsgefühl verletzen. Nur wenn der Dichter seiner ästhetischen Aufgabe Genüge geleistet hat, wird er auf ethisch-soziale Wirkung rechnen dürfen.

b) *Probleme des Lebens.*

Der Naturalismus stellte besonders zwei große Probleme des menschlichen Lebens in den Vordergrund: das sexualethische und das soziale. Auf gesellschaftlichem Gebiet kämpfte er für den Aufstieg des vierten Standes, auf sexualethischem Gebiet für eine freiere Auffassung des Verhältnisses der Geschlechter und für die Gleichstellung der Frau in der Ehe. Ibsen drückt das in seiner Rede an den Verein Drontheimer Arbeiter am 14. Juni 1885 so aus: „Die Umgestaltung der sozialen Verhältnisse, die sich jetzt draußen in Eurapa vorbereitet, beschäftigt sich im wesentlichen mit der zukünftigen Stellung des Arbeiters und der Frau[10]."

---

10. H. Ibsen: „Sämtliche Werke in deutscher Sprache." Durchgesehen und eingeleitet von Georg Brandes, Julius Elias, Paul Schlenther, Berlin 1903, S. Fischer, Bd. I, S. 457. — Man vergleiche hierzu noch H. u. J. Hart: „Für und gegen Zola" (Kritische Waffengänge, II. Heft, S. 46 f.) und H. Conradi: „Das sexuelle Moment in der Literatur" (Gesammelte Schriften, Bd. II, S. 10 ff.).

Prüft man unter diesem Gesichtspunkt das Kunstschaffen Anzengrubers, so wird man leicht feststellen können, daß diese beiden Probleme auch in seinen Werken den breitesten Raum einnehmen.

1. Sexualethik und Ehe.

aa) Das sexuelle Problem im allgemeinen.

Die sexuelle Korruption wurde Anzengruber durch eigenes Erleben in einer unglücklichen Ehe und durch mancherlei Beobachtungen auf dem Gebiet des Sexuallebens und der Ehe in Großstadt und Provinz immer wieder vor Augen geführt, und so ist es kein Wunder, daß fast jede seiner Dichtungen die sexuelle Frage berührt, ja, daß sie in vielen seiner Werke im Mittelpunkte steht. Wenn der Dichter in der Vorrede zum 2. Bändchen der „Dorfgänge" (XV[1], 292) noch von der „lachenden Lüge" gesprochen hatte, mit der der Realist über besonders unerquickliche Verhältnisse des Lebens hinweggehen dürfe, so erspart er uns in den Fragen, die die Ehe und den Geschlechtsverkehr betreffen, keinen noch so traurigen und abstoßenden Einblick in die Niederungen des Lebens; hier führt er uns, um sein Wort zu gebrauchen, mitten durch die „Kloake" hindurch. Das wird besonders deutlich, wenn man neben den Werken auch die Fragmente und Aphorismen in die Betrachtung einbezieht. In den „Fragmenten, Skizzen und Plänen zu Dichtungen" (Bd. I) und in den „Aphorismen" (Bd. VIII) schrickt der Denker vor keinem Problem zurück. In offener Wahrheitsliebe und mit manchmal peinlich wirkender Objektivität erörtert er Fragen aus jenen Nachtseiten des Lebens, die nur selten zur Sprache gebracht werden können. Hier ist Anzengruber ganz Naturalist, in dem Sinne, daß der Naturalist die Wirklichkeit überall, also auch in ihren widerwärtigsten Ansichten, kennen soll und aufzeigen darf.

Er hält es für erwiesen, daß die Mehrzahl der Männer es mit mehreren Frauen zu tun gehabt, daß also der Idealzustand der Monogamie nie bestanden habe (Aph. 500). Welch ein Abgrund sexueller Verirrung und sittlicher Verkommenheit tut sich auf in den Aufzeichnungen, die unter der Überschrift „Sumpf" vereinigt sind! Das Milieu, in dem die Jugend auf-

wächst, macht „die Frühreife der Kinder" und die laxe Auffassung in geschlechtlichen Dingen erklärlich, wie Anzengruber das in den Fragmenten Nr. 253 u. 254 kurz aufzeigt.

In dieser Umgebung fallen alle Schranken der Sittlichkeit und alle Hemmungen der Scham. Man vergleiche dazu Anzengrubers letzte Aufzeichnung zu der Novelle „Sumpf" (Nr. 268) über die Blutschande. Ein gerades Geschöpf, das auf solch sumpfigen Boden gerät, muß versinken, auch wenn sein Instinkt und seine Erziehung bisher nach einer anderen Richtung wiesen. Gewissermaßen die Summe all der hierher gehörigen Aufzeichnungen zieht Anzengruber in den Aphorismen Nr. 485-88. Er meint (Nr. 485), es habe sich in den unteren Schichten „eine eigene Art geschlechtlicher Kommunismus" entwickelt, „der die Schritte vom Wege nachsieht, unter der höchst gemütlichen Devise: ‚Wenn wir nicht neidig sind, kriegen wir alle genug!' "

Auf diesem Sumpfboden, wo alle Mädchen und Frauen den Halt verloren haben, wo der dem Triebleben hemmungslos ergebene Mann nach jeder Frau greift, wird der geschlechtliche Verkehr ein Gewerbe wie jedes andere; die Prostitution wuchert wie eine Giftpflanze üppig empor. Auch diesen Seitenzweigen der Korruption ist Anzengruber nachgegangen, wie es die Fragmente Nr. 275-81, die im weiteren Sinne zum Kreise der Novelle „Sumpf" gehören, und die unter der Überschrift „Der Roué, Novelle" (Nr. 282-295) zusammengefaßten beweisen.

Um die Prostituierte zu verstehen, müsse man sich vergegenwärtigen, meint Anzengruber, unter welchen Umständen sie ihren ersten Fehltritt getan habe, und ferner, was sie gezwungen habe, bei dem üblen Gewerbe zu beharren (Aph. 497). Anzengruber geht sogar so weit, im Aph. 494 zu fragen: „Sind die armen Mädchen, die vielen Männern Vergnügen bereiten, nicht verdienstvoller als (das), das einem Sorge und Kummer macht?" Er bezweifelt, daß wir ein Recht haben, sie nach unseren ethischen Grundsätzen zu richten. „So natürlich, daß ein Mädchen, wenn sie ihre Reize gegen Annehmlichkeiten oder Geld losschlagen kann, dieselben losschlägt. Nur die ideale Lebensanschauung, die wir aber immer, sobald sie unbequem wird, außer Kurs setzen, wendet dagegen etwas ein. Im Grunde genommen, hätten wir nach unserer laxen, ausnützenden (reali-

stischen) Anschauung nichts Stichhältiges dagegen vorzubringen" (Aph. 495).

Ein großes Gemälde sittlicher Korruption, wie es im „Sumpf" geplant war, ist nie entstanden. Es war Anzengruber auch nicht in erster Linie darum zu tun, die geschlechtliche Korruption in allen Einzelheiten darzustellen, vielmehr darum, ihren Ursachen nachzugehen, aus ihnen heraus die Verhaltungsweise der Individuen verständlich zu machen und neu zu werten. Das Individuum soll in seiner Verstricktheit und Bedingtheit aufgezeigt, von einer ihm fälschlich auferlegten Last der Vorurteile und der Verantwortung befreit, die Gesellschaft aber zu einer Revision des Urteils veranlaßt werden.

bb) Die Ehe.

Der Dichter fragt, wie bei der allgemeinen Verderbtheit der geschlechtlichen Moral noch an ein gesundes Familienleben geglaubt werden könne, da die Voraussetzung für eine harmonische Ehe doch ein reines Leben vor der Ehe sei. Wie ist es damit bestellt?

In dieser Frage ist zu unterscheiden zwischen den Ansichten der breiten Volksschichten, die Anzengruber vorzugsweise heranzieht, und den strengen ethischen Forderungen einer höheren Sittlichkeit. Diesen Gegensatz bringt Anzengruber in einer Aufzeichnung zur Novelle „Sumpf" wie folgt zum Ausdruck:

„M ä d c h e n. Was kann das Sie berühren, gnä Frau, wenn er dazumal mit mir und noch ein paar willigen Dingern, die sich in aller Einfalt dazu hergaben, zu tun gehabt hat? Das greift doch nit weit — F r a u. Das verstehn Sie nicht, Kind —" (Frgm. 257)[11]. Nach der Meinung des Mädchens zieht die Eheschließung gewissermaßen eine scharfe Grenze zwischen Vergangenheit und Ehestandszeit, und die Lebensweise des einen Teiles in jener Zeit geht den anderen nichts an; wenn beide nur sonst zueinander passen, so ist eine gute Ehe möglich, auch trotz eines nicht einwandfreien Vorlebens. Demgegenüber sagt Anzengruber ganz allgemein: „Wenn ein Ehemann Vormänner

11. Ähnlich äußert sich Anna in „Glacéhandschuh und Schurzfell", VII, 127; vgl. auch Aph. 571.

gehabt hat, so hat er sie leicht auch als Nebenmänner" (Aph. 570). Es ist auch nicht ein überspannter Ehrbegriff allein, der die Forderung einer makellosen Vergangenheit zur unbedingten Voraussetzung einer guten Ehe macht, sondern der Grund liegt in dem ganz eigenartigen Verhältnis der Ehegatten zueinander. Sie sollen sich in leiblicher und geistiger Beziehung und zu aller Zeit so nahe stehen, daß kein Dritter zwischen ihnen Platz hat. Das betont Anzengruber in den Aphorismen 569 u. 575. Ähnlich äußert er sich im Aph. 515: „Die Reinheit des Verhältnisses zwischen Mann und Weib wird stets durch frühere Vorkommnisse berührt und getrübt werden, ideal gedacht." So ideal denken Agnes (Der ledige Hof) und die Weber-Fanni (Wie schad!). In der Skizze „Makulatur" zeigt Anzengruber, wie eine Ehe durch solche früheren Verhältnisse berührt wird, d. h. in diesem Falle in die Brüche geht.

Bei solcher Auffassung darf nur gegenseitige Zuneigung, offenes Vertrauen und seelische Harmonie zur Ehe führen. In Wirklichkeit sind jedoch oft ganz andere Gründe für die Verbindung von Mann und Frau maßgebend; denn: „Die Ehe ist nicht nur diejenige Einrichtung, welche das Weib der natürlichen Bestimmung zuführen soll, sie ist auch die sozial bestimmte Zuweisung von Rang und Unterhalt" (Aph. 578). Mit diesen Worten weist Anzengruber auf das vom Naturalismus häufig dargestellte Thema der Versorgungsehe hin. Sie ist überall dort zu finden, wo bei der Eheschließung die gesellschaftliche Stellung und das Einkommen des Mannes oder das Vermögen der Frau in erster Linie ins Auge gefaßt wurden.

In ungeschminkter Deutlichkeit spricht der Dichter es aus, daß die Versorgungsehe in allen Schichten des Volkes anzutreffen sei, und daß die Versorgung durch die Ehe in allen Kreisen als etwas ganz Natürliches angesehen werde. „Auch sogenannte solide Mädchen bieten ihre Reize in der Ehe dem Wohlhabenden an" (Frgm. 226). Er findet das nicht natürlich, sondern „bedenklich". Bunt wie das Leben sind die Beispiele, die die Werke Anzengrubers für dieses Problem bieten. Im bäuerlichen Umkreis kommen hierfür besonders in Betracht: „Der Meineidbauer", „Der Sternsteinhof", „Der reiche Haidbauer", „Der Hoisel-Loisel", „'s Jungferngift", „Die umkehrte Freit"

und „Der Doppelselbstmord"; aus dem städtischen Stoffkreis sind in erster Linie anzuführen: „Ein Faustschlag", „Glacéhandschuh und Schurzfell", „Elfriede" und „Das vierte Gebot". Der gemütsrohe Hutterer spricht sich der Frau Anna Schön gegenüber deutlich genug aus, warum er als Schwiegersohn den „Klavierklimperer und Tastenhacker" Frey ablehnt, und wen er für seine Tochter in Aussicht genommen hat; er sagt: „Der junge Stolzenthaler is's, wenn Sie's wissen wolln, den wird s' heiraten, das is a Partie, der kann s' doch versorgn, da kann s' doch was genießen" (V, 153).

Nicht immer sind es nur die Frauen, die durch die Ehe eine Versorgung erstreben, wie Anzengruber es in der Posse „Ausm gewohnten Gleis" an dem Beispiel der Witwe Klatterbaum ergötzlich zeigt (VI, 180), sondern gar häufig verfolgen auch die Männer denselben Zweck, wenn sie sich einem begüterten Mädchen, einer wohlhabenden Witwe nähern. Drei solcher Mitgiftjäger läßt Anzengruber in der Dorfgeschichte „Wenn einer es zu schlau macht" um die Palme, in diesem Falle um die schöne Wirtschaft der Witwe, ringen, ohne daß einer von ihnen den Sieg davontrüge. Dagegen erreicht es der „Stelzfußpoldl", daß er beim „Diebs-Annerl" Unterkunft und Versorgung findet. Weitere Beispiele der Versorgung des Mannes durch die Heirat bieten u. a.: „Die Freundin", „Sein Spielzeug", „Unsere kleinen Enttäuschungen" und „Der gekränkte Gatte".

Die ausführliche Behandlung der Versorgungsehe bei Anzengruber legt einen Hinweis auf Ibsen nahe. Wie sehr auch diesen die Frage beschäftigte, erhellt daraus, daß er auf sie in seinen Dramen immer wieder zurückkommt. „Komödie der Liebe", „Ein Puppenheim", „Gespenster", „Die Frau vom Meer" und „Hedda Gabler" sind hier in erster Linie zu nennen. Immer wieder weist er auch auf das Unsittliche eines solchen Ehehandels hin und ist ebenso wie Anzengruber der Überzeugung, daß die Versorgungsehe — „Kaufehe" nennt er sie — zum Bruch führen müsse.

„Es mußte ein Unglück werden. So, wie wir zwei zusammengekommen sind!" äußert Ellida zu ihrem Manne (Die Frau vom Meer, VIII, 193). Auf die Frage Wangels, was denn an der Art, wie sie beide sich gefunden hätten, unsittlich sei,

antwortet sie: „...Denn die Wahrheit — die klare, nackte Wahrheit — die ist doch, — daß Du herauskamst zu uns und — und mich kauftest" (VIII, 193)[12].

Da die Gesellschaft die Versorgungsehe billigt, so ist diese gewissermaßen moralisch entschuldigt. Daraus läßt sich folgern: Wenn die Frau um der Versorgung willen heiraten darf, ohne Anstoß zu erregen, sollte sie sich nicht auch um der Versorgung willen sonst einem Manne hingeben dürfen? Diese Frage bejaht der Erzähler der „Parapluiemacher-Mali", indem er seine Erzählung eine „moralische" Geschichte nennt; denn, so begründet er das Prädikat „moralisch", „wenn heute das Verhältnis auseinander geht, so is für das Mädel gesorgt, und man muß es anerkennen, daß sie die Gaben, die ihr von Gott zu ihrem besseren Fortkommen verliehen wordn sein, auch entsprechend verwertet und verwendet hat!" Und der Dichter unterstreicht den Gedanken noch besonders durch den Schlußsatz der Erzählung: „Es träte uns hier — sagte ich — nur sans cérémonie, auch ohne kirchliche, die nämliche gefestete Moral entgegen, welche die meisten unserer jungen Mädchen lehrt, ihre Neigungen zu bezwingen, eitlen Leidenschaften zu entsagen und mit der Versorgung sich zufrieden zu geben" (XIII, 358).

In der rechten Ehe soll die Frau die Mitarbeiterin des Mannes sein. In diesem Sinne heißt es im Aph. 577: „Nur der Ernst des Lebens kann ein Weib bei seiner Pflicht erhalten; wenn sie nicht die Gehilfin des Mannes sein kann, ist sie so gut wie moralisch ungebunden." Wer die Frau nicht als Mitarbeiterin wertet, der erniedrigt sie. Gegen die Auffassung, als sei die Frau nur ein nebensächliches Spielzeug des Mannes, wendet sich Elfriede in dem gleichnamigen Schauspiel. „Wo bleibt unser Recht an euch? — Euch dünkt jedes Spiel mit unserem Glück erlaubt und für den Einsatz eines ganzen Wesens gebt ihr oft nichts als euren Namen, und sobald den ein Weib trägt, soll sie jedem sein, nach was ihm gelüstet, dem Abgelebten die Pflegerin, dem Herrischen die Magd, dem

12. Im Entwurf zum vierten Akt heißt es einfach: „Er hat sie gekauft. Sie hat sich verkauft" (Nachlaßband IV, 14).

Überklugen ein Spielzeug, dem Wüstling die letzte Etappe seiner Lust" (V, 38).

Wiederum ist auf Ibsen zu verweisen, der das gleiche Motiv verwendet und die gleiche Forderung daran knüpft. Die Worte Elfriedes erinnern an die Worte Selmas im „Bund der Jugend": „Ihr zogt mich an wie eine Puppe; Ihr spieltet mit mir, wie man mit einem Kinde spielt. Und ich hätte doch mit heller Freude Schweres getragen; ich hatte eine ernste Sehnsucht nach allem, was da stürmt und emporhebt und erhöht" (VI, 86). Zu ausführlicher Behandlung aber kommt das angeschlagene Thema bei Ibsen dann im „Puppenheim". So kämpft Ibsen Schulter an Schulter mit Anzengruber für die Gleichberechtigung der Frau in der Ehe. Allerdings zeigt sich in der Lösung des Problems ein großer Unterschied. Nora verläßt ihren Gatten, um die Welt und die Gesetze kennenzulernen und sich so auf die schwere Aufgabe einer Gattin und Mutter vorzubereiten. Ob sie ihren Weg bis zu Ende wird gehen können, darf billig bezweifelt werden. In ihrem Charakter liegen keinerlei Bürgschaften dafür, und die Gesellschaft wird ihr die Pfade nicht ebnen; denn in ihr ist ja nach Ibsens Meinung die Ansicht der Männer maßgebend[13]. Elfriede dagegen erkämpft sich durch die restlose Aussprache dessen, was sie getragen hat, und was alle Frauen bedrückt, die Achtung ihres Mannes, und so wird die Stunde des Haders ein Gewinn für beide. Gustavs an Elfriede gerichtete Worte kennzeichnen den idealen Ehebund (V, 47). In ihm ist die Frau die Mitarbeiterin des Mannes wie beispielsweise Magdalena Reindorfer im 2. Teil des „Schandfleck" und Brigitte Leipold in der „Kameradin".

Die ideale Ehe fordert nicht, daß die Frau ihre Persönlichkeit aufgebe, um ganz in der des Mannes aufzugehen, sondern daß jeder Teil sich ausbilde und entfalte zur Ergänzung des andern. Unter voller Wahrung der Eigenart eines jeden Teiles wird dabei doch eine gewisse Angleichung des schwächeren an den stärkeren stattfinden, sei es unbewußt, sei es unter absicht-

13. Vgl. die auf das „Puppenheim" bezüglichen „Aufzeichnungen zu einer Tragödie der Gegenwart" (Nachlaßband III, 77) und den Entwurf (Nachlaßband III, 131).

licher Erziehungsarbeit des willensstärkeren Teiles. Letzteres bringt Anzengruber z. B. in „Brave Leut vom Grund" und auch in der Dorfgeschichte „Der starke Pankraz und die schwache Eva" zur Darstellung. Mit Bezug auf die Beeinflussung der beiden Geschlechter merkt Anzengruber sich für ein Schauspiel den Satz an: „Entweder, wie das andere, sich heben oder eins an dem andern zugrunde gehen" (Frgm. 45).

Diese Worte, die ein immer wiederkehrendes Problem in Anzengrubers Werken kennzeichnen, muten zugleich an wie ein Leitmotiv, das durch viele Ibsensche Dramen hindurchklingt (Hedda Gabler, Die Frau vom Meer, Klein Eyolf). Am ausführlichsten wird es in „Rosmersholm" behandelt; dort bekennt Rebekka dem geliebten Manne: „Das Zusammenleben mit Dir, — Du, das hat meine Seele geadelt" (VIII, 96).

Wiederholt ist Anzengruber den Gründen nachgegangen, die zur Trennung der Ehe führen. Die meisten Dichtungen, die das Problem der Ehe berühren, zeigen uns nach Anzengrubers Meinung nur, wie sich zwei kriegen; wichtiger und lehrreicher für Ledige sowohl als auch für Verheiratete ist es aber, zu sehen, wie die beiden miteinander auskommen. Meistens genügt die Misere des alltäglichen Lebens, um die Gatten allmählich zu entfremden. „Abgesprungen und aufgetrennt" ist ein Beispiel dafür, wie die unverbesserliche Nachlässigkeit der Frau den Mann um Amt und Beruf bringt und zur Lösung der Ehe beiträgt. Das ausführliche Fragment Nr. 169 ist überschrieben: „Eine lehrreiche Geschichte". Es sollte erzählt werden, „wie zwei auseinanderkommen". Derselbe Gedanke findet sich in den ungeformten Fragmenten unter No. 448 wieder und ist mit „Typisch" überschrieben.

Die häufigste Ursache der Trennung beider Gatten, der Ehebruch, hat Anzengruber oft zu denken gegeben. Das beweisen die zahlreichen Aphorismen und Fragmente, die hierher gehören. Aber zu einer großen Dichtung über diesen Gegenstand ist es nicht gekommen, wenn auch das Motiv in den beiden Romanen, in „Hand und Herz" und auch sonst gelegentlich verwendet wird. Dem Ehebruch auf der Bühne hat Anzengruber 1873 im „Wiener Leben" eine kleine Betrachtung gewidmet, in der er ausführt, daß der Ehebruch auf der Bühne nicht neu sei.

Er sei das Große, „das der Misere begegnen" könne, wie es die Franzosen auch sofort erkannt hätten; aber eines habe er bei der Verwendung dieses Motivs auszusetzen: „Von allen diesen Ehebrüchen ist nicht einer ein Ausfluß der dämonenhaften Gewalt, mit der die Leidenschaften das Herz des Menschen anfassen, verderben und hohnlachend zerreißen ... Die Helden erliegen keinem Geschick, sie gehen in ihrer Schwäche unter" (XV³, 13). Dieses der Grund, warum das bei den Naturalisten Frankreichs so beliebte Thema des Ehebruchs in Anzengrubers Dichtung keinen breiten Raum einnimmt.

Das Ziel jeder Ehe ist nach Anzengruber das Kind. Eine kinderlose Ehe hat ihren Zweck verfehlt; denn die Gattenliebe erkaltet allmählich und tritt zurück, um einer höheren Neigung Platz zu machen (Aph. 608). Eine kinderlose Ehe erzeugt allmählich ein Gefühl der Leere, macht die Gatten unbefriedigt und sogar unglücklich. Ein solch ödes, kinderloses Haus schildert der Dichter in „Eisblumen". In „Elfriede" dagegen finden sich die Eltern, die sich bis zu der großen Aussprache fremd gegenüberstanden, in der gemeinsamen Pflicht der Erziehung ihres Kindes zusammen und beginnen ein neues Leben.

Unter den ungeformten Fragmenten findet sich (Nr. 404) folgende Notiz Anzengrubers: „Ererbte Leiden. Charakterschilderung. Entsetzliches Gefühl, die Anlage einer Geistes- oder anderen Krankheit mit auf die Welt gebracht zu haben!!" Der Gedanke an die Ungeborenen müßte daher kranke Eltern davon abhalten, Nachkommen in die Welt zu setzen[14]. Auch hierüber findet sich eine Auslassung des Dichters unter den ungeformten Fragmenten (Nr. 403). „Zwei kranke Leute heiraten. Das Kind krank, elend, der stete Mahner an ihren taumelnden Egoismus, ihnen — wie sie selbst gegenseitig sich — ein Gegenstand des Abscheus, denn eines gibt dem andern die Selbstsucht schuld. (Die Liebe soll opfermütig, sie soll es bis zur Entsagung sein! Auch für die Kommenden denken.)"

---

14. Diesem Gedankenkreise gehören Ibsens „Gespenster" an. Auch Doktor Rank (Ein Puppenheim), dessen Rückgrat für das lustige Leutnantsleben seines Vaters büßen muß (VI, 329), und Hedwig (Die Wildente) mit ihrer ererbten Augenkrankheit sind hier zu erwähnen.

cc) Forderungen einer neuen Sexualethik.

In unmittelbarer Anlehnung an die Wirklichkeit formuliert Anzengruber seine Forderungen einer neuen sexuellen Ethik. Die Folgen eines kurzen Glückstaumels sind bei den geltenden moralischen Anschauungen zu schwer, besonders für die Frau. Die Gefallene wird von der Gesellschaft verfemt, von der Familie verstoßen, bleibt unverheiratet, muß für das Kind sorgen und wird so leicht zur Verzweiflung getrieben. Selbstmord oder Kindesmord sind nicht selten das Ende. In den Fragmenten Nr. 436 und 489 zeichnet Anzengruber mit kurzen Strichen das Schicksal eines gefallenen Mädchens und einer verführten Frau. Beide enden mit Selbstmord.

Immer neue Bilder der Reue, der Angst und des Entsetzens, des Lebensüberdrusses und eines frühen, gewaltsamen Todes läßt Anzengruber als Folge einer kurzweiligen Stunde sinnlichen Genusses an dem Auge des Lesers vorüberziehen. Die Bäuerin des „Schandfleck" muß nach der Geburt Magdalenas die Liebe und Achtung ihres Mannes entbehren und ist für den Rest des Lebens eine gedrückte Frau. Hartingers alte Sixtin (in der gleichnamigen Dorfgeschichte) wird zur Kindesmörderin. Poldel endet in Reue über ein beflecktes Gewissen (Das Sündkind). Der „Einsam" wird zum Menschenfeind und findet wie ein gehetztes Wild den Tod (Der Einsam). Der Wiesner Jakob wird schließlich an der von ihm verführten Jungmagd zum Mörder, um die Folgen seines Leichtsinns, die doch nicht zu verbergen sind, zu ersticken (Eine Geschichte von bösen Sprichwörtern). Als „blutjunges, dummes, mutterloses Waiserl" hat sich des Großbauern Randinger Tochter mit dem Knecht vergangen und wird dafür vom hartherzigen Vater für immer in das Ehejoch mit diesem rohen, trunksüchtigen Menschen gespannt (Die Herzfalte). Die „blonde Erna", die einzige Freude des alten Chirurgen, ist von einem Offizier um einer Wette willen entehrt worden und stirbt bei der Geburt eines toten Kindes; damit sinkt auch alle Lebensfreude des berühmten Arztes ins Grab (Getreu dem Feldzeichen).

Gegenüber all dem Elend, das ein sexuelles Vergehen zur Folge haben kann und meist auch hat, verlangt Anzengruber, daß die Gesellschaft ihre Ansicht über die sexuellen Verfehlun-

gen überprüfe. Da es sich um natürliche Vorgänge handele, sei es falsch, damit sittliche Normen zu verbinden. Aufschlußreich für Anzengrubers Stellung zur sexuellen Ethik sind folgende Aphorismen:

520. „Es kommt doch vielleicht einmal eine Zeit, wo der Begriff der Tugend nicht mehr an das lächerliche Geschlechtliche geknüpft erscheint, sondern — wie es einstens Tapferkeit hieß — neuerer Auffassung entsprechender, Tüchtigkeit heißen wird."

521. „Ein Zusammenleben, sozial dermaßen geregelt, daß von dem geschlechtlichen Momente, auf das sonst alles anzukommen scheint, abgesehen wird und dasselbe nebensächlich, als keiner Entschuldigung bedürftig erscheint."

Das sind nun freilich Zukunftsträume; denn: „Die geschlechtliche Freiheit, die mancher träumt, ist nur ein Traum, in Einzelfällen möglich; im großen ganzen ist sie wie jeder Freiheitsbegriff ideal, in Wirklichkeit roh, anarchisch" (Aph. 524). Aber auch bei geringer Änderung der gegenwärtigen Anschauungen ließe sich wohl ein Teil des Elends, das Leichtsinn und Leidenschaft auf sexuellem Gebiet zur Folge haben, mindern. Besonders die Ärzte sollten sich der Frage mehr annehmen und der Gesellschaft mit Rat und Tat zur Seite stehen. Anzengruber meint, man sollte es den Frauen überlassen, ob sie Mutter werden wollten, und die es nicht wollten, seien auch nicht wert, Kinder zu erziehen. So aber, wie die Dinge jetzt lägen, dürften sie nicht bleiben. „Kindesmorde, die aus Not, und andere, die aus Herzlosigkeit geschehen, sprechen eine nicht mißzuverstehende Sprache" (Aph. 612)[15].

Die Erwägung, daß es sich oft erst in der Ehe erweise, wie schlecht die verbundenen Gatten zueinander passen, führt zu der Forderung, daß die Ehe nicht unlösbar sein dürfe. Die Dorfgeschichte „Die Herzfalte" und das Drama „Hand und Herz" sind in dieser Beziehung Anklagedichtungen gegen die katholische Kirche und die Gesellschaft. Soll das junge Mädchen wegen eines entschuldbaren Fehltritts ein ganzes Leben lang an einen Rohling gekettet sein, soll die Frau deswegen, weil sie sich und ihren Zukünftigen vor der Ehe

15. Vgl. hierzu noch die Aphorismen 610-13.

nicht genug geprüft hat, nun von ihm nicht mehr loskönnen, auch wenn er sich als widerwärtiger Schuft erweist? Diese Fragen stellen, heißt die Möglichkeit der Ehescheidung in solchen Fällen bejahen, und die Gesetzgebung hat Anzengruber hier Recht gegeben.

Auf sexualethischem Gebiet hat Anzengruber die Probleme des Naturalismus bis in die äußersten Konsequenzen verfolgt. Die „Fragmente, Skizzen und Pläne zu Dichtungen" (Bd. I) und die „Aphorismen" (Bd. VIII) eröffnen erschreckende Einblicke in die sexuelle Korruption. Kommt man von diesen Sammlungen des Denkers Anzengruber zu den Werken des Dichters, so ist unverkennbar, wie hier bei aller Wirklichkeitsnähe der Stoffe und bei allem Ernst zur Lebenswahrheit doch eine sorgfältige Auswahl in abgetönter Darstellung geboten wird. Die Rücksichtnahme auf den Leser und den ethisch-sozialen Zweck der Dichtung tritt deutlich hervor.

2. Die sozialen Fragen.

aa) Individuum und Gemeinschaft, Staat und Volk.

Über die große Bedeutung der durch die Geburt bestimmten Zugehörigkeit des Individuums zu einer Volksgemeinschaft äußert sich Anzengruber im Aph. 709: „Das Vorrecht der Geburt ist kein Vorurteil, es ist eine Tatsache — eine leidige wohl, aber immerhin eine. Die Geburt bestimmt die Nationalität, es ist nicht wahr, daß es gleichgültig ist, auf welchem Fleck Erde der Mensch geboren wird, dieser Fleck bestimmt seine Entwicklung in allen Anschauungen über Pflichten und Rechte, Sitte und Art, gibt ihm auch das Idiom, in dem er nicht nur spricht, sondern auch denkt; welche Sprache er auch fürder erlernt, er denkt in der Muttersprache und überträgt seine Gedanken mehr oder weniger gewandt in die fremde." Selbst die Führer der Völker wurzeln im Boden der Heimat und sind Kinder ihrer Zeit. Der Anteil dessen, was diese Faktoren ihnen gegeben haben, ist allerdings bei ihren Lebzeiten nicht zu übersehen, da die mannigfachen Zusammenhänge, aus denen dem einzelnen die zeitbewegenden Ideen zuströmen, von den Mitlebenden nicht erkannt werden können (Aph. 621).

Von dieser naturalistischen Grundeinstellung aus mustert nun Anzengruber das staatliche und gesellschaftliche Getriebe, zeichnet den Befund auf und nimmt Stellung dazu. So entstehen die aufschlußreichen Aphorismen über Staat und Gesellschaft, die mit den Werken und Fragmenten zusammen erkennen lassen, wie Anzengruber die geschichtlichen Zusammenhänge gesehen hat, und wie er die staatliche Entwicklung geleitet wissen wollte.

Daß Anzengruber kein Anhänger der monarchischen Regierungsform war, ist bekannt. Der große König hatte den Fürsten den ersten Diener des Staates genannt, auch Anzengruber sieht in ihm den obersten Beamten. Er sagt im Aph. 638: „Modernen Begriffen widerspricht das Gottesgnadenkönigtum: der oberste Beamte — der Hort der Gesetze, der Ordnung, der Gnade! Einverständlich und verständig aufrecht erhalten! Daß Herrscherrechte Herrscherpflichten bedingen — wer wagt diesen Satz, aus modernen Anschauungen herausgewachsen, umzustoßen?!" Er ironisiert es, daß staatliche Einrichtungen dem Könige zugeschrieben werden. „Des Kaisers Rock. Wozu — das vergißt man immer — der Bürger das Tuch geliefert und die Knöpfe" (Aph. 642). Der König ist der bezahlte Repräsentant des Staates, weiter nichts. Wie er, so repräsentiert auch der Präsident der Republik und muß dafür Mittel erhalten, „nur kommt das billiger, da man keine Verwandten von ihm zu apanagieren hat" (Aph. 643). Freilich fügt Anzengruber dieser Bemerkung in Klammern hinzu: „Ämter gibt er ja auch wohl an Verwandte." Ein unbedingter Verfechter der Präsidentschaft ist Anzengruber also nicht, jedoch fährt er fort: „Aber der Präsident wird bei übler Regierung abgesetzt, dem Monarchen muß man das Schlechte bezahlen." Eine Prüfung des Monarchen vor der Thronbesteigung, wie sie das Märchen „Die drei Prinzen" schildert, ist in Wirklichkeit nicht gut möglich.

Klar hat Anzengruber erkannt, daß auch in der parlamentarischen Regierungsform das Heil nicht beschlossen liegt; denn auch einer solchen haften wesentliche Mängel an. Der bedeutendste ist wohl der, daß jede Partei einen möglichst großen Einfluß zu gewinnen sucht und daher auch unsaubere Mittel anwendet, um ihre Leute in Ministersessel zu bringen und die

Parteikasse zu füllen. Wie oft muß da ein tüchtiger Staatsmann weichen, um einem minder bedeutenden, aber gesinnungstüchtigen Parteimann Platz zu machen. „Ist diese Form Konstitutionalismus, Parlamentarismus nicht Verrat an Volk und Reich?" fragt Anzengruber (Aph. 648). Recht scharf gegen parlamentarische Korruption gerichtet sind die Aphorismen 650 und 651. Die entsittlichende Wirkung der „Wahlumtriebe" sollte in einem Schwank zur Darstellung gebracht werden[16].

Das Volk hat auch im parlamentarischen System keinen Einfluß auf die Regierung. Aufklärung vermag da vor der Hand wenig zu helfen; denn die Masse will ja gar nicht aufgeklärt sein. „Das Volk läßt sich lieber von dem Schwadroneur betrügen, als vom Ehrlichen beglücken und trägt es dem ersten nicht einmal nach" (Aph. 631). Die Wahrheit bekommt es nicht zu hören, fast ebensowenig wie ein absoluter Herrscher. Anzengruber betont demgegenüber: „Es ist nun damit nicht abgetan, die Wahrheit nach oben zu sagen. Da hinauf ist sie schon oft genug gerufen worden — und manchem Minister ist gesagt worden, was sich die Frau Selcherin nebenan nicht gefallen ließe. Auch nach unten muß die Wahrheit gesagt werden, und wer da sagt: ‚Liebes Volk, gutes Volk, schönes Volk!', der hat irgendwo Kastanien im Feuer und sucht sich eine Pfote, mit der er sie herausholen kann" (Aph. 626). Manchmal will Anzengruber an der Dummheit des Volkes fast verzagen, und so kann er ausrufen: „W i e d u m m ist das Volk! Wahrhaftig, es ist etwas beschämend, sein Freund zu heißen, und ich fürchte, es ist ganz fruchtlos, für dessen Rechte sich zu echauffieren" (Aph. 630).

bb) Kapital und Arbeit.

Mit großer Sorge verfolgt Anzengruber die sich mehrenden Anzeichen dafür, daß die Börsenkönige sich durch den Einfluß des Geldes in die Politik mischen und dadurch das Geschick ihrer eigenen und sogar das fremder Länder bestimmen. Die

---

16. Vgl. Fragmente Nr. 76—78, wahrscheinlich auch 79. Andere Fragmente weisen auf ein Lustspiel: Nr. 80/81 und wohl auch 82. Hinweise auf dieses Problem enthält auch die Posse „Ausm gewohnten Gleis".

Aphorismen 671 bis 676 sind Zeugnisse dafür. Zusammenfassend heißt es da:

„Turniere, Konzilien, Weltausstellungen — Geschäfte" (Aph. 671),

„Judenhetzen, Maurenvertreibungen, Hexen- und Ketzerprozesse waren Kapitalsregelungen" (Aph. 672),

„Weltgeschichte ist das Börsengericht" (Aph. 674),

„Wer da noch sagt, daß das Kapital kein Fluch sei, der hat keinen Blick auf das menschliche Elend getan. Man möchte aufschreien: lieber die Anarchie als den Geldsack als Herrscher, als daß nach neuer Politik ein Bankier irgendwo eingreift in die Geschicke des weitabliegenden Landes" (Aph. 676).

Wie im Großen, so auch im Kleinen. Das Kapital schafft Fabriken und nimmt dem kleinen Handwerker die Lebensluft, es baut die großen Verkehrswege und vernichtet den kleinen Fuhrhalter und Fuhrmann (Aph. 687), es setzt die Preise fest und bringt den kleinen Mann, der nicht konkurrieren kann, um seine Existenz. Diese Gedanken haben ihren Niederschlag in vielen Werken Anzengrubers gefunden. „Das vierte Gebot", „Ein Wilder von Profession", „Ein Wiedersehen", „Der gekränkte Gatte" und „Die Kameradin" bieten Bilder des absinkenden Handwerkerstandes, „Ein Faustschlag" und „Ein Geschworener" solche des verderblichen Einflusses des Kapitals. Anzengruber beklagt diese Entwicklung auf das tiefste und sieht in ihr eine große Gefahr für den Bestand des Staates. In solcher Sorge berührt er sich mit Gottfried Keller, der ebenfalls in einer gewissen Gleichheit des Besitzstandes, wie sie „der alte Hediger" im „Fähnlein der sieben Aufrechten" vertritt, eine notwendige Bedingung ruhiger staatlicher Entwicklung erkennt. Mit dem Schwinden des Mittelstandes klafft der Gegensatz zwischen Reichtum und Armut immer mehr auseinander; erbitterte wirtschaftliche und politische Kämpfe sind die Folge. Daher hat eine verständige Sozialpolitik die Anhäufung des Kapitals in wenigen Händen zu verhindern und auf eine Nivellierung der Stände hinzuarbeiten (Glacéhandschuh und Schurzfell, Ein Faustschlag).

Vor allem aber weist Anzengruber auf die entsittlichende Wirkung der Armut hin. Dem Geldprotzen ist alles gefällig,

er kann sich seinen Lüsten zügellos hingeben. Mit Geringschätzung blickt er auf den Armen hinunter, „der sich für Geld zu jeder Niedertracht hergibt" (Aph. 693). „Das Elend der niederen Stände ist trostlos. Daß das Mädchen zur Hure, der Bub zum Dieb, Falschspieler etc. wird, das betrachten die Leute schließlich als ein unabwendbares Los" (Aph. 694). Solchem Elend gegenüber will es nicht verfangen, vom Segen der Arbeit zu sprechen. Gewiß hat ernste Arbeit eine sittigende Kraft; wo aber der Mensch von früh bis spät eingespannt ist wie ein Lasttier, bloß um das nackte Leben zu fristen, da kann er sich zu keiner höheren Ansicht aufschwingen, und bei solchem Anblick, „unmittelbar der Rau- und Roheit des Seins gegenübergestellt, verfängt keine Phrase" (Aph. 695).

Dem armen, schwer arbeitenden Mann aus dem Volke gilt Anzengrubers Liebe. Er fragt, wie der Staat dazu komme, ihm so schwere Lasten aufzuerlegen, und was er ihm dafür biete. Er plante eine Studie „Arme Leute", in der „ganz leidenschaftslos, aber scharf pointiert" erzählt werden sollte, wie eine Familie sich für die Steuer abmüht (Frgm. 326). Der Sohn wird Soldat und stirbt, die Tochter überarbeitet sich im Hause und stirbt ebenfalls, so daß die beiden Alten allein dastehen. Das Fragment schließt mit den Worten: „Oh, soll man nicht erglühen für diese Armen, alles Duldenden in tätigem Zorn?! Was berechtigt dich, Moloch, Staat genannt, ihnen alles abzunehmen? Was haben sie von dir? Du alles von ihnen! Die Armen!" Hierher gehören auch Frgm. Nr. 330 und Aph. 762 und 763.

Wie aber soll diesen vom Schicksal Enterbten aufgeholfen werden? Es ist Anzengruber nicht zweifelhaft, daß der Staat eingreifen müsse, wie es Deutschland später durch die Sozialgesetzgebung auch versucht hat. Inzwischen aber sammelten sich alle, die sich vom Schicksal zurückgesetzt und vom Staat nicht gefördert fühlten, unter den Fahnen des Sozialismus, dem auch Anzengruber zuneigt. Er sieht in einem sozialen Staat die einzige Rettung vor der Anarchie. „Der Durchgangspunkt ist ein sozialer Staat, der alle vernünftigen Programme des Sozialismus in Wirklichkeiten umsetzt; dieser soziale Staat würde Europa vor der Anarchie bewahren, die, sobald das einzelne — sei es Individuum oder Klasse, über das Ganze gestellt werden

soll, unausbleiblich ist. Der Staat hat zu erhalten, zu erziehen, eine Weiterentwicklung ist nur auf diesem Wege möglich. Es soll nicht dem einzelnen genommen, sondern allen gegeben werden, nur darf der einzelne nicht auf Kosten des Ganzen Raum und Licht und Luft andern versperren" (Aph. 681).

Die letzten Worte deuten den Weg an, den der moderne Staat gehen muß; er hat für einen verständigen Ausgleich der Gegensätze zu sorgen, wie ihn Bergauer am Schluß von „Glacéhandschuh und Schurzfell" (VI, 88) vertritt, und wie ihn der Aph. 680 kurz so formuliert: „Dem Sozialismus wirksam entgegenzutreten — schafft das Elend ab!" Eine Forderung, die unter der gegebenen wirtschaftlichen und rechtlichen Struktur des Staates nicht zu verwirklichen ist. „Die soziale Frage", meint Anzengruber daher im Aph. 686, „wird weder durch Gesetzgebung noch wissenschaftliche Bemühungen, auch durch keine Revolution, die nur reagierend im Verlaufe wirkt, gelöst werden, sie wird, wenn nicht geradezu durch eine neue Religion, doch durch ein verwandtes, enthusiasmierendes Gefühl sich austragen — Opfer bringt der Mensch nur in gehobener Stimmung, und Opfer verlangt die Lösung dieser Frage gerade von dem bevorrechteten Teil der Gesellschaft."

Zwei unerläßliche Bedingungen für eine Besserung der sozialen Übelstände werden klar erkannt, die innere Erneuerung aller und die Opferbereitschaft der besitzenden Klassen. Ohne diese beiden Bedingungen ist an eine Lösung der Frage nicht zu denken; aber: „Unsere Engherzigkeit etc. verhindert, daß wir dazu schreiten, wenigstens die schreiendsten Widersprüche auszugleichen — zwischen Elend und Überfluß — und so wird das ganze Geschlecht durch die Kloake des Sozialismus und Kommunismus hindurch müssen" (Aph. 679). Diese Äußerung ist, wie Rommel vermutet, kurz nach 1871 infolge der Greuelberichte vom Aufstand der Kommune niedergeschrieben worden und zeigt, daß Anzengruber sich auch dem Sozialismus gegenüber das Recht strenger Kritik wahrt und seine Meinung deutlich und unverblümt sagt, auch nach unten, wie er es in dem oben angeführten Aph. 626 von jedem wahren Volksfreund verlangt.

cc) Revolution und Entwicklung.

Wohin geht nun die Entwicklung? Der jetzige Staat hat wenig Freunde, weder unter den Besitzenden, deren Steuern er auf unerwünschte Art verwendet, noch unter den Armen, denen er nicht hilft (Aph. 755). Die Obrigkeit redet in alles hinein und versagt den Bürgern die politische Anteilnahme. So kommt es, daß die Zahl der Gleichgültigen, „denen man alle Lust am Staate genommen und alle Last aufgebürdet hat" (Aph. 757), immer größer wird. Eine öffentliche Darlegung der Mängel und der Volksstimmung ist nicht möglich, da eine kurzsichtige, jedoch streng durchgeführte Zensur alle Ventile der Äußerung solcher Ansichten geschlossen hält. Der Dichter hört in die Zukunft; er will warnen, da legt ihm die Polizei die Finger auf den Mund und sagt (Aph. 747): „Warnen Sie nicht, das beunruhigt nur!" Die Mißstimmung im Volke muß sich verbergen und wird zurückgehalten, solange es geht. „Endlich berstet die verhaltene Wut in Zerstörungstrieb, in Zertrampelungsgelüst aus, Wahnsinn, der nur nach Befriedigung des Hasses lechzt, ohne selbst die Folgen für die eigene Person zu bedenken, ja, trotz er sie bedacht!" (Aph. 754.) Die gewaltsame Revolution ist da, mit verursacht durch eine Regierung, die die wahren Bedürfnisse des Volkes nicht verstanden und das Volk nicht zur Mitarbeit herangezogen hat. Anzengruber ist jeder Revolution abhold, weil sie die ruhige Entwicklung durch einen gewaltsamen Eingriff stört und die leitende Vernunft durch den unberechenbaren Affekt ersetzt (Aph. 769). Das ihm vorschwebende Idealbild der Zukunftsgemeinde deutet er im Aph. 740 an. „Die Zeit ist fern — aber sie kommt, wo die Gemeinde, die nach freier Wahl sich ihre Institutionen bestimmt, unangefochten neben Gemeinden anderer Institutionen, den Staat bildet. Die Gemeinden, die in ihrem Bannkreise die Familie, die Kirche etc., aufheben oder bestehen lassen können; wem es nicht gefällt, der verwirkt sein Recht, der trete aus."

Dieses Zukunftsbild ist ein schöner Traum, zu dessen Verwirklichung nichts weiter fehlt, als daß der Mensch jenen vollkommenen Grad von Einsicht und wahrer Nächstenliebe schon erreicht habe, den Anzengruber ihm wünscht. Der wunde Punkt der Idealgemeinde liegt eben in den Worten des Dich-

ters: „Wem es nicht gefällt, der hat sein Recht verwirkt, der trete aus." Wenn heute jeder unsern Staatsverband verließe, dem es darin nicht behagt, so hätten wir schon ein politisches Paradies.

Stets bleibt Anzengruber davon durchdrungen, daß das Gute nur langsam wächst. Man kann es nicht mit Gewalt herbeizwingen, besonders nicht im Staatsleben. Da will es von langer Hand vorbereitet werden (Aph. 637). Daher muß man die Berechtigung des Bestehenden anerkennen. „Daß ohne Störung der bestehenden Ordnung an die dermaligen Einrichtungen, sowohl staatliche als soziale, nicht viel gerührt werden darf, ist richtig, ohne aber für die Vortrefflichkeit dieser Ordnung zu sprechen. Es ist wie mit einem Kleidungsstück, das unbequem zu tragen sein mag, aber es hält insoweit warm und man weiß kein anderes, 's ist überdem Mode" (Aph. 761).

So wäre denn der Zirkel geschlossen, die mannigfachen Probleme und Lösungsversuche führen zu den heutigen Zuständen zurück, von denen sie ausgegangen sind, und erkennen deren Notwendigkeit als Durchgangsstationen auf dem Wege der Entwicklung an.

Wenn die vorstehende Untersuchung sich mehr auf die Fragmente und Aphorismen als auf die Werke des Dichters stützen mußte, so liegt das daran, daß die Ungunst der Verhältnisse es verhindert hat, daß sich die Schaffenskraft Anzengrubers auf dem in Frage kommenden Gebiet frei auswirken konnte. Nur in wenigen Werken stehen daher die sozialen Probleme im Mittelpunkt des Interesses. Das Verhältnis des einzelnen zur Gemeinschaft wird zur Darstellung gebracht in „Hand und Herz", im „Einsam" („Stahl und Stein") und in „Wissen macht — Herzweh" („Der Fleck auf der Ehr"). Den Gegensatz von Kapital und Arbeit beleuchten „Glacéhandschuh und Schurzfell" und „Ein Faustschlag", die Anteilnahme des Volkes an der Rechtsprechung „Ein Geschworener" und die entsittlichende Wirkung der Armut „Das vierte Gebot" und viele Vorstadtgeschichten. Die anderen sozialen Probleme müssen sich mit einer Behandlung in Randstellung begnügen, Wie kommt das?

Die sozialen Probleme erscheinen in Anzengrubers Werken in der Regel mit religiösen Fragen verknüpft. Der Erörterung beider im Drama setzte die Zensurbehörde den größten Widerstand entgegen. Die Theaterdirektoren machten daher Schwierigkeiten bei der Annahme solcher Stücke, und das Publikum, an leichte Kost gewöhnt, verhielt sich ablehnend. Von den oben genannten sieben Dramen wurden z. B. nur drei, und auch diese nur nach z. T. erheblichen Streichungen, ohne besondere Schwierigkeiten zur Aufführung zugelassen („Hand und Herz", „Ein Faustschlag" und „Der Fleck auf der Ehr"). Bitter beklagt sich Anzengruber über die Engherzigkeit der Zensurbehörde in einem Brief an Bolin vom 27. Juli 1879. „Was tu' ich? Da ich weiß, daß ich die Feder nicht einmal sträuben darf, ohne von ‚Staatswegen' mit Titel und Stück zur Aufführung verboten zu werden, bleibt mir nichts über als Harmloses und Harmlosestes zu schreiben. Pfui über diese Verhältnisse" (Br. II, 55). Die hierher gehörigen Aphorismen Nr. 743—53 bringen weitere Zeugnisse dafür, wie sehr Anzengruber seine Arbeit durch die strenge Zensur in Frage gestellt sah. Es ist daher verständlich, daß die Behandlung der sozialen Frage in den Werken nach 1880 zurücktritt.

Ein weiterer Grund für diese Erscheinung liegt in der seelischen Entwicklung des Dichters. Er kommt zu der Einsicht, daß Menschen und Verhältnisse sich nicht so schnell ändern lassen, wie sein jugendlicher Reformeifer es vorausgesetzt hatte. Nun wird aus dem vorwärtsstürmenden Kämpfer ein aufmerksamer Beobachter des Lebens, der sich um ein volles Verständnis der Zeitverhältnisse bemüht und es bei der gewonnenen Einsicht bewenden lassen will. „Seid nur vernünftig, liebe Zeitgenossen, das ist so ziemlich alles, was man auf der Welt sein kann", läßt er seinen Doktor Knorr schon 1871 am Schluß der „Elfriede" sagen (II, 54).

Um die politischen und sozialen Fragen objektiv würdigen zu können, möchte der Dichter das Leben von höherer Warte überschauen, etwa wie man das Gewimmel in einer Käferschachtel, das Treiben in einem Ameisenhaufen und die Infusorien im Wassertropfen beobachtet (Fragmente Nr. 148—67), oder er möchte den menschlichen Standpunkt ganz aufgeben

und die mannigfachen Probleme des Lebens durch seinen Mondmenschen Michon Patt beleuchten lassen (Fragmente Nr. 123 bis 39). Schon frühzeitig hatte sich Anzengruber durch solche fragmentarischen Aufzeichnungen mit den Rätseln des Lebens auseinandergesetzt, rühmte er sich doch in einem Brief an Lipka vom 1. Juli 1864, daß er „32 Notizhefte" mit sich führe (Br. I, 73). Je mehr nun die kampfesmüde Stimmung in ihm die Oberhand gewann, um so mehr vertraute er seine Gedanken den Fragmentsammlungen an. Er ging sogar so weit, in einem Brief an Bolin vom 26. März 1886 zu erklären, daß die Poesie an der Lösung sozialer Aufgaben keinen Anteil habe (Br. II, 222). Die Fragmente und Aphorismen bedeuten daher für Anzengruber mehr als eine bloße Stoffsammlung für künftige Dichtungen; viele von ihnen genügen dem resignierenden Dichter zur Niederlegung seiner Beobachtungen und Gedanken und drängen nicht mehr zur Darstellung[17].

Aus den genannten Gründen sind die großen Gemälde sozialen Elends und sozialer Befreiung im Entwurf stecken geblieben. Immerhin zeigen auch diese Entwürfe und Gedanken die große Verwandtschaft Anzengrubers mit jenen Naturalisten, die solche Gemälde ausgeführt haben, mit Zola, Tolstoi und Hauptmann.

III. Schuld und Schicksal.

a) *Der Schicksalsbegriff.*

Die naturalistische Dichtung will ein Bild des gesamten Lebens geben. Leben ist Bewegung. Fragen wir nach der treibenden Kraft dieser Bewegung, so stoßen wir auf den Schicksalsbegriff in seiner verschiedenen Bedeutung.

Der religiös empfindende Mensch fühlt sich von einer höheren Macht abhängig, die nach seiner Überzeugung das Weltganze überschaut und alles Weltgeschehen lenkt. Auch dem einzelnen Menschen wird nach dieser frommen Meinung Inhalt und Ziel seines Lebens von der Gottheit zugemessen. Durch mancherlei Fügungen greift sie in seinen Lebensgang ein und

17. Vgl. das Gedicht „Fragmentieren" (I, 6); ebenso Dr. O. Rommel: „Zu den Fragmenten, Skizzen und Plänen", I, 627 f.

führt ihn so zu dem von ihr gesetzten Ziel. Vom religiösen Standpunkt aus erscheint also sowohl der Ablauf des geschichtlichen Werdens als auch das Geschick des einzelnen Menschen von einem allmächtigen, überirdischen Wesen bestimmt.

Diese Anschauung hat auch in der Dichtung ihren Ausdruck gefunden. Besonders sind das antike Drama und das mittelalterliche religiöse Spiel durch ein solches Eingreifen der Gottheit gekennzeichnet, und auch heute noch lassen Dichter ein transzendentes Schicksal in die Handlung hineinspielen.

Dem so kurz umrissenen mythologischen Schicksalsbegriff steht ein anderer gegenüber, nach dem die Triebkraft des Lebens in die Seele des Menschen verlegt wird. Immanente Kräfte sollen den Antrieb geben. Die Leidenschaften, die sittlichen Überzeugungen, das auf ein selbstgestecktes Ziel gerichtete Wollen werden als ausschlaggebende Faktoren des Lebensganges erkannt. Selbständig, nicht von einer unbegreiflichen, überirdischen Macht geführt, und selbstbewußt im Gefühl seiner Freiheit geht der Mensch seinen Weg. Die Betonung der Willensfreiheit gegenüber der Unterordnung unter göttliche Führung ist das wichtigste Kennzeichen dieser Ansicht.

Die Dichtung, die diesen immanenten Schicksalsbegriff verwendet, erhält damit einen neuen Quell für die poetische Handlung; im Menschen selbst entspringt sie, von ihm aus muß sie auch erklärt werden. Schiller kleidet diese Erkenntnis in die Worte: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne." Aus solchem Lebensgefühl erwachsen die großen Helden der modernen Dramen, die als überragende Individuen, von heißem Fühlen und starkem Wollen beseelt, für ihre Ideen kämpfen, sich selbst zum Maß der Dinge machen und nicht davor zurückschrecken, das Alte zu stürzen und von sich aus eine neue Ordnung der Dinge anzubahnen.

Eine neue Wandlung erfährt der Schicksalsbegriff im 19. Jahrhundert mit der Verbreitung der naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise. Das Kausalgesetz tritt seine Herrschaft an. Hatte es auf naturwissenschaftlichem Gebiet zu wichtigen Einsichten und bedeutungsvollen Erfindungen geführt, so war es vielleicht auch geeignet, das Handeln des Menschen restlos klarzulegen, wenn man dieses an seiner Wurzel faßte, d. h. wenn

man es ebenso wie die Vorgänge in der Natur aus seinen Ursachen heraus erklärte. Nach dem oben gekennzeichneten transzendenten und immanenten Schicksalsbegriff erschien der Mensch als ein Wesen höherer Ordnung, herausgehoben aus dem Zusammenhang der ihn umgebenden Natur. Die naturwissenschaftliche Betrachtungsweise stellte ihn wieder in die Natur hinein und setzte ihn in Beziehung zu seiner Umgebung. Unter Abweisung alles Übernatürlichen hielt sie sich auch im Seelenleben allein an das Gegebene. Gegeben aber ist beim Menschen nach der seelischen Seite hin die Charakteranlage; es sind das Dispositionen und Triebe, die später unter dem Einfluß der ebenfalls gegebenen Lebensbedingungen, des Milieus, sich entfalten oder verkümmern. Da alles Gegenwärtige im Naturgeschehen ein Gewordenes ist, muß auch bei der Charakteranlage nach dem Woher gefragt werden. Das Wesen der Charakteranlage wird einer Erklärung zugänglich werden, wenn man die Gesetze der Vererbung heranzieht. Nach genügender Erforschung dieser Gesetze wird sich zeigen, daß einem bestimmten Individuum nach dem Gesetze der Vererbung gewisse Anlagen zukommen müssen, und es wird sich bei weiterer Beobachtung der Einflüsse der Umwelt ergeben, daß das Leben dieses Individuums so und nicht anders verlaufen mußte. Vererbung und Umwelt sind somit die letzten beiden Bedingungskomplexe, die es zu erforschen gilt. Von ihnen wird der Lebensgang eines Menschen mit Notwendigkeit bestimmt. Schicksal und Naturgesetz fallen zusammen, für das Eingreifen einer überirdischen Macht und für die Betätigung der Willensfreiheit bleibt kein Raum mehr.

Die Ersetzung des Begriffes Schicksal durch den Begriff Notwendigkeit ist für den Naturalismus charakteristisch. Zola spricht sich im „Roman expérimental" eingehend darüber aus, besonders bezeichnend an folgenden Stellen: «Que de fois on a voulu nous prouver que, du moment où nous n'acceptions pas le libre arbitre, du moment où l'homme n'était plus pour nous qu'une machine animale agissant sous l'influence de l'hérédité et des milieux, nous tombions à un fatalisme grossier, nous ravalions l'humanité au rang d'un troupeau, marchant sous le bâton de la destinée. Il faut préciser: nous ne sommes pas

fatalistes, nous sommes déterministes, ce qui n'est point la même chose» (S. 27 f.). «Un même déterminisme doit régir la pierre des chemins et le cerveau de l'homme» (S. 15).

Bölsche äußert sich hierüber wie folgt: „Für den Dichter aber scheint mir in der Tatsache der Willensunfreiheit der höchste Gewinn zu liegen. Ich wage es auszusprechen: wenn sie nicht bestände, wäre eine wahre realistische Dichtung überhaupt unmöglich. Erst indem wir uns dazu aufschwingen, im menschlichen Denken Gesetze zu ergründen, erst indem wir einsehen, daß eine menschliche Handlung, wie immer sie beschaffen sei, das restlose Ergebnis gewisser Faktoren, einer äußeren Veranlassung und einer inneren Disposition, sein müsse und daß auch diese Disposition sich aus gegebenen Größen ableiten lasse, — erst so können wir hoffen, jemals zu einer wahren mathematischen Durchdringung der ganzen Handlungsweise eines Menschen zu gelangen und Gestalten vor unserm Auge aufwachsen zu lassen, die logisch sind wie die Natur[18]."

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, in eine ausführliche Kritik dieser dritten Auffassung des Schicksalsbegriffes einzutreten; nur soviel sei hier gesagt, daß die erwähnten Bedingungskomplexe sich einer exakten Forschung entziehen. Die Charakteranlage läßt sich nicht restlos als Erbgut erweisen, und dasselbe Milieu kann die verschiedensten Menschen hervorbringen.

Zur Untersuchung steht jedoch die Frage, wie Anzengruber sich zum Schicksalsbegriff stellt. Dabei wird zu unterscheiden sein zwischen dem Schicksalsglauben der Personen in seinen Werken und der Verwendung des Schicksalsbegriffes durch den Dichter.

b) *Der Schicksalsglaube der dargestellten Personen.*

Außerordentlich groß ist in Anzengrubers Werken die Zahl der Personen, die ihr Schicksal in Gottes Hand beschlossen wissen. Diesem Kreise gehören zunächst die Geistlichen an, so der Pfarrer Vetter von St. Jakob in der Einöd (II, 42), so

18. W. Bölsche: „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie", S. 34 f.

Segner (II, 113), so der Pfarrer in „Gott verloren" (XII, 15). Vor allem aber ist hier der Pfarrer des „Einsam" zu nennen. „Ich verlange," so sagt er gleich zu Anfang seiner Wirksamkeit in der neuen Gemeinde, „daß jedem einzelnen wie der Gemeinde die Religion über alles geht, ohne die ja doch das ganze Leben nur ein wüster Durcheinander wär, in dem sich keiner auskennen möcht; sie allein gibt uns durch ihre Offenbarung ein klares Bild von Zweck der Schöpfung und Bestimmung des Menschen, und zwar von Erschaffung der Welt an bis zum Jüngsten Tag, und nun weiß sich ein jeder aus, wozu eigentlich er und alles andere auf Erden ist" (XI, 398 f.).

Mit Gottes Leitung einverstanden sind alle diejenigen, die in bequemen Verhältnissen leben und diese zu erhalten wünschen. Das spricht Eisner in „Stahl und Stein" offen aus, wenn er sagt: „All End und Eck hört mer von nix wie von Neid und Unzfriedenheit im Land, weil der Glauben fehlt. Ohne den lehnt sich der Gringre gegn d'göttlich Weltordnung auf, die ihn zu Armut bstimmt, und mißgunnt 'm Reichen dö Gaben, dö 'm selben vom Himmel zugteilt sein" (III, 193). Seine Gesinnungsgenossen sind der Großbauer von Grundldorf (Die Kreuzelschreiber), der alte Sentner (Doppelselbstmord), Andrä Moser (Der Fleck auf der Ehr) und der Graf von Finsterberg (Der Pfarrer von Kirchfeld).

Eine müde Resignation ist dagegen bei allen denen zu finden, die im Leben vergeblich gegen das Unerwünschte und Niederdrückende, gegen Sorge und Armut angekämpft und sich umsonst um Glück und Wohlstand gemüht haben (Eine Begegnung, Die fromme Kathrin). „Wenn der groß- und allmächtige Herrgott einmal schlüssig ist, so soll's werden und geschehen," meint Matthias (Der ledige Hof), „nun, so kann doch der Mensch nichts mehr davon wegwinseln oder dazu betteln? Darum bescheid ich mich fein still und versuch's nit. Gib auch kein'm was, der sagt, er versteht die Kunst und verricht s' für mich" (II, 115). Der fatalistische Grundzug solcher Denkweise offenbart sich besonders bei Grillhofer (IV, 98), beim „Meineidbauer" (III, 81 f.) und beim Großknecht auf dem Adamshof (III, 313 f.).

Den frommgläubigen Herzen treten die willensstarken Personen gegenüber, die bereit sind, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Zu ihnen gehört die Burgerliese im „Meineidbauer", der „Hoisel-Loisel" in der gleichnamigen Dorfgeschichte und Schön im „Vierten Gebot". Das Lebensgefühl dieser Gruppe bringt Franz Ferner (Der Meineidbauer) im Monolog der 6. Szene der Originalhandschrift bestimmt und klar zum Ausdruck, wenn er sagt: „Ich wüßte nicht, wozu wir selbst Hände zum Zulangen hätten und wozu die Erde unser Tummelplatz wäre, wenn nicht, damit wir hier selbst das Unsere besorgen — ? — Und in den Händen des Gottes — Alter, — wie du ihn in deinen Anschauungen und Gebeten lästerst, lassen wir heutzutage nichts mehr" (III, 299). Auch Agnes (Der ledige Hof) lernte es, sich ihren Lebensweg selbst zu wählen. „Gestern hat mich 's Schicksal auf meine eigenen Füß hingestellt und so soll ich wohl fürder mein eigenen Weg gehen," sagt sie zu Kreszenz am Wendepunkt ihres Lebens (II, 166). Mit aller Bestimmtheit weist sie nun die Ratschläge der Alten und des Pfarrers Segner zurück und erklärt Leonhardt in der Abschiedsszene: „Mein Willen ist bei mir, um den weiß kein anderer" (II, 172).

Weder an Gottes väterliche Führung noch an die freie Selbstbestimmung des Menschen glaubt eine dritte Gruppe von Personen in Anzengrubers Werken. Zu ihr gehören die sachlich eingestellten Gelehrten wie Dr. Knorr und die Philosophen im Arbeiterkittel wie der Steinklopfer und Hauderer. „Gewöhnlich stehen wir auch, wo wir mit freiem Willen prahlen, vor den Geschehnissen wie ein Kind vor der herabgeschlagenen Blumenvase," äußert sich der Forscher Dr. Knorr (V, 31) zu Elfriede in dem gleichnamigen Schauspiel, und daher kann er ihr auch nur einen guten Rat geben (V, 32), „und der ist eben zugleich der Anfang aller Weisheit unseres Forschens; die Dinge zu nehmen, wie sie liegen!" Wer Dr. Knorr zustimmt, muß anerkennen, daß das Handeln der Menschen derselben Notwendigkeit unterworfen ist wie das Naturgeschehen. „Liegen die Karten noch einmal so, es wird dasselbe Spiel, mir bleibt kein anderer Trumpf!" So Weller am Schluß von „Hand und Herz" (III, 175). Ähnlich äußert sich der „Einsam" zu Tomerl: „Bei mir,

da kimmt oans aus'm andern" (III, 256). Auch Graf Rankenstein sieht das Walten der Notwendigkeit im Leben des Menschen (VI, 44).

Wenn dem so ist, wenn das Kausalgesetz, wie wir es in der anorganischen Welt wirksam sehen, auch ohne weiteres auf das Menschenleben übertragbar ist, so hat es keinen Sinn, sich trotzdem, wie Weller es am Schluß von „Hand und Herz" tut, an den Himmel zu wenden und nach dem Warum und Wozu des Weltgeschehens zu fragen. Dann muß man sich wie der Steinklopferhans bescheiden:

„Schön blau is der Himmel,
Schön grün is der Klee,
Und a Lapp war, der dessentwegn
Fraget: Zwegn we?" (IV, 22.)

Aus innerem Erleben heraus ward dem Steinklopfer die Erkenntnis, daß die innige Verbundenheit mit der Natur und die Unterwerfung des Menschen unter die Naturgesetze Trost im Leiden und Frohsinn zum Leben gewähren, so daß er (IV, 73) ausruft: „Es kann dir nix gschehn! Selbst die größt Marter zählt nimmer, wann vorbei is! Ob d' jetzt gleich sechs Schuh tief da unterm Rasen liegest oder ob d' das vor dir noch viel tausendmal siehst — es kann dir nix gschehn! — Du ghörst zu dem alln und dös alls ghört zu dir! Es kann dir nix gschehn!"

Der Steinklopfer sähe es gern, wenn alle Welt mit seiner Lebensanschauung auch seinen Optimismus annähme. Wie wenige können das! Sein Leidensgenosse Hauderer (Doppelselbstmord) vermag es nicht. Er ist ein Grübler, der die Fragen nach dem Woher und Wohin des Lebens nicht unterdrücken kann und doch keine Antwort findet, weder in der Religion, noch in der Natur. Ihm erscheint das Leben sinn- und zwecklos: „...zwegn we kummt oans af d' Welt, wonn's versterbn muß? Glei besser, es bleibet, wo's gwesn is" (IV, 186). Ähnlich denkt der Ammann in „Hand und Herz". Wie Hauderer zu dem Schluß kommt, daß dem Menschen nichts übrig bleibe, als sich ins Leben zu schicken, so meint er gegen das Ende seines Selbstgesprächs: „Nimm die Welt, wie sie ist" (III, 114), und stimmt damit dem von jedem träumerischen Überschwang freien Dr. Knorr zu.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Anzengrubers Gestalten sich zum Schicksalsbegriff grundverschieden stellen und das reiche Leben mit seiner Mannigfaltigkeit der Weltanschauungen widerspiegeln. Der weltentrückte Dogmatiker, dem das Größte wie das Geringste von Gott vorherbestimmt erscheint, der weltkundige Fromme, der neben Gottes Führung auch seine Pflicht zu schaffensfroher Arbeit anerkennt, der willensstarke Tatenmensch, der die Freiheit seines Willens betont, der müde Erdenpilger, der sein Handeln überall durch Welt und Menschen gehemmt sieht, der einseitige Verstandesmensch, der das geschichtliche Werden mit Hilfe des naturwissenschaftlichen Kausalgesetzes zu enträtseln versucht, und der pantheistische Schwärmer, der pflanzenhaftes Dämmerwesen dem menschlichen Streben vorzieht: sie alle dürfen sich in Anzengrubers Werken äußern. Von einer einseitigen Darstellung des Lebens ist Anzengrubers Naturalismus, soweit der Schicksalsbegriff in Frage kommt, frei. Es ist wichtig, das festzustellen.

c) *Die Verwendung des naturalistischen Schicksalsbegriffes bei Anzengruber.*

Der naturalistische Dichter betont — wie in dem Abschnitt über den Schicksalsbegriff ausgeführt wurde — die Gesetzmäßigkeit alles Geschehens auch auf dem Gebiet der Lebensvorgänge und stellt diese als von Charakteranlage und Milieu abhängig hin. Es ist daher zu untersuchen, wie Anzengruber die kausale Bedingtheit des menschlichen Handelns unter Verwendung dieser beiden Bedingungskomplexe zur Darstellung bringt.

1. Vererbung und Charakteranlage.

Als treuer Anhänger Darwins stellt Anzengruber immer wieder die große Bedeutung der Vererbung in den Vordergrund.

Tante Helene (Die Kameradin), die etwas verwachsen ist, hat sich gehütet zu heiraten, weil ihr „die Aussicht auf eine höckerige Nachkommenschaft, an der wohl nur die großen und kleinen Gassenjungen heiteren Anteil genommen hätten" (XIII, 222), den Gedanken an die Ehe verleidet hat. Von Brigitte aber sagt sie: „Sie hat hübsche Zähne und ist stark gebaut... Sie

ist gesund und kräftig, so werden die Kinder auch darnach sein" (XIII, 226). Anschließend verbreitet sie sich noch mehr über den Gegenstand, wobei sie Darwin ausdrücklich lobend erwähnt.

Auf die den Züchtern bekannte Tatsache, daß ein reinrassiges Muttertier nicht streng genug vor der Zufuhr fremden Blutes gehütet werden könne, wird im „Gwissenswurm" angespielt (IV, 156).

In Vroni (Der Meineidbauer) ist das Ebenbild ihrer Mutter zu neuem Leben erwacht. „Dös weiß ich, daß du was Extras haben möchst," sagt der Großknecht zu ihr, „dös liegt im Blut, so war dein Mutter auch" (III, 5). „Du bist ihr wie ausm Gsicht gschnitten," meint er weiterhin (III, 6), und noch einmal kommt er darauf zurück, wenn er sagt: „Sieh ich dich so vor mir stehn, da glaub ich, sie dürft's sein, mein Seel, das is a ihr trutzig Tun und Wesen — du hast's ganz von ihr" (III, 12). Liesl Hübner (Die Trutzige, IV, 434) ist der Ansicht, „daß mer sich af derer Welt nur einteils nach 'm Vatern, andernteils nach der Mutter betragt." Anton Kehlmeier stimmt ihr zu: „Selb wird schier so sein, woher hätt mer denn dö Eigenschäften? Doch nit von ein'm selber?"

Das angeborene Erbgut verliert sich im Leben nicht, sondern tritt unter dessen wechselnden Einwirkungen nur in immer neuen Zügen zutage. So entdeckt Mittler an seiner Amalie (Brave Leut vom Grund, VI, 283) immer neue gute Eigenschaften. Auf seine Frage, wie sie das mache, antwortet Amalie: „Aber, Lorenz, das ist doch so einfach: Man bleibt, wie man is!"

Weitere Belege für die Verwendung der Vererbungslehre finden sich u. a. an folgenden Stellen: „Stahl und Stein" (III, 264), „Doppelselbstmord" (IV, 228), „Ein Faustschlag" (VI, 26), „Heimgfunden" (VI, 388), „Diebs-Annerl" (XI, 62), „Man kann nicht wegbleiben" (XIII, 359 u. 367), „Begrabenes Glück" (XIII, 556), „Teufelsträume" (XIV, 10 f.).

Für den naturalistischen Dichter ist die Betonung der Vererbung mehr als ein Hinweis auf die Ergebnisse moderner Naturforschung; es liegt darin die Anerkennung und Darstellung der Kontinuität alles Geschehens. Die Kausalkette hört mit dem Tode ebensowenig auf, wie sie mit der Geburt be-

ginnt; vielmehr schreitet das Geschehen über das Individuum hinweg in einem unaufhörlichen, gleichmäßigen Strom. Aus dem ewigen Fluß des Geschehens kann aber der Dichter nur einen Ausschnitt bieten. Die Handlung, die er darstellt, ist notwendig an die handelnde Person geknüpft. Führt uns der Dichter zum Verständnis einer Handlung oder eines Handlungskomplexes zu den ererbten Charakterzügen zurück, so weist er damit auf Ursachen hin, die vor der zeitlichen Entstehung dieser Person liegen, die aber nun in ihr erst wirksam werden.

2. Milieu und Entwicklung.

Der Ausgangspunkt des Lebens erscheint beim naturalistischen Dichter durch die Gesetze der Vererbung fest mit der Vergangenheit verbunden; er ist also kein willkürlicher Beginn unter zufälligen Voraussetzungen. Ebensowenig ist der Verlauf des dargestellten Schicksals von der Laune einer unbekannten Größe abhängig. Die Charakterentwicklung vollzieht sich unter den mannigfachen Einflüssen des gesamten Geschehens, soweit der einzelne in seiner zeitlich-räumlichen Beschränkung davon erfaßt werden kann. Der Naturalismus pflegt diese Einwirkungen als solche des Milieus zu bezeichnen und die Entwicklung des Charakters als durch das Milieu bestimmt anzunehmen. Es wird sich aus methodischen Gründen empfehlen, die bewußte Beeinflussung des werdenden Menschen, die Erziehung, von seiner weniger kontrollierbaren Formung durch die Umwelt, der Einwirkung des Milieus im engeren Sinne, zu unterscheiden und außerdem den Anteil besonders herauszuheben, den die stark hervortretenden Ideen einer bestimmten Zeit auf den Heranwachsenden oder im Leben Stehenden haben.

Das Problem der elterlichen Erziehung rollt Anzengruber am ausführlichsten im „Vierten Gebot" auf und bringt es dort an drei Elternpaaren zur Darstellung.

Die Schönschen Eheleute haben alles an ihren Sohn gewandt, damit er es einmal besser habe im Leben als sie. Das erkennt Eduard dankbar an, indem er zu den Eltern sagt: „Ich weiß es. Ihr wart die sorglichsten Pfleger meiner Kindheit, die treuesten Berater des heranwachsenden jungen Mannes und jetzt, nachdem wir Jahre mit gleichem Herzschlag durchlebt

und uns alle kleinsten und größten Erinnerungen gemeinsam verbinden, jetzt seid Ihr meine ehrlichsten, meine trautesten, meine besten Freunde" (V, 226).

Die Erziehung Hutterers geht in erster Linie auf wirtschaftliche Sicherstellung der Zukunft aus, die ethische Seite der Erziehung wird vernachlässigt. Der Vater sucht seine Erholung in übler Gesellschaft, kann also kein gutes Beispiel geben, und die Mutter ist eine schwache Natur. Bei der entscheidenden Lebensfrage, der Verheiratung, erkennt sie wohl, was ihrer Tochter frommt; aber sie wagt nicht, dem polternden, rohen Mann entgegenzutreten. Die verschüchterte Tochter fügt sich, und damit ist das Unglück besiegelt.

War in dieser Familie noch ein gutes Element in der Mutter, so bietet die Familie Schalanter ein Beispiel, in dem beide Eltern von verderblichstem Einfluß auf die Kinder sind. Der Vater ist faul, liederlich, ein Wirtshausbruder und Maulheld, die Mutter schlampig, unwirtschaftlich und sinnlich. Zum Guten sind die Kinder nicht ermahnt worden; ihre Unarten hat man ihnen nachgesehen. Ein Bild dieser negativen Erziehung gibt die Großmutter Herwig (V,179). Unter Beihilfe der Mutter geht es mit Josepha abwärts, bis später nach Aufgabe des Geschäfts beide Eltern von dem zweifelhaften Erwerb Josephas leben. Martin endet als Mörder auf dem Schafott. Seine letzten Worte an Eduard decken die große Schuld seiner Eltern an seinem Schicksal auf. Er sagt da: „Mein lieber Eduard, du hast's leicht, du weißt nit, daß 's für manche 's größte Unglück is, von ihre Eltern erzogn zu werdn. Wenn du in der Schul den Kindern lernst: ‚Ehret Vater und Mutter!' so sag's auch von der Kanzel den Eltern, daß s' darnach sein sollen" (V, 235).

Weitere Beispiele für die Bedeutung der Erziehung bieten u. a. „Brave Leut vom Grund", „Ausm gewohnten Gleis" und „Der Schandfleck".

Von größter Bedeutung für die Charakterentwicklung ist die Umwelt des Menschen. Will man studieren, „wie Charaktere unter dem Einflusse der Geschicke werden" (X, 370), so greife man zum „Sternsteinhof". Wodurch wird der Werdegang der Helene Zinshofer bestimmt? An Erziehung hat sie nicht viel genossen. Schon früh ist sie der Mutter entwach-

sen und zeigt sich ihr überlegen. Wie eine Pflanze sich dem Lichte zuwendet, so strebt die Dirne triebhaft empor. Die Armut drückt, der Besitz lockt; so geht sie ihren Weg, ohne sich um die Meinung der Welt zu kümmern (X, 196). Die Umwelt hat auch die beiden bekannten Leidensgestalten aus dem Volke, den Wurzelsepp und den Steinklopferhans, zu dem gemacht, was sie geworden sind. Leonhardt (Der ledige Hof) weist zur Erklärung seines Wesens und Handelns ausdrücklich auf das Milieu hin, in dem er aufgewachsen ist: „Das liegt wohl im Blut. Elternlos bin ich aufgewachsen, abgemahnt im Guten hat mich niemand, abwehren im Gestrengen haben mich alle wollen, so bin ich mit Listen meiner Weg gegangen, schlecht bin ich dabei nie gewesen, aber auch nicht gut geblieben" (II, 173 f.). Er glaubt nicht, daß er unter den alten Verhältnissen ein anderer werden könne, und daher will er die Heimat verlassen. Wegen des ungünstigen Einflusses, den die Umgebung auf ihr Kind ausüben muß, möchte auch Therese den Kleinen unter die Obhut der Agnes stellen (II, 177). Nicht eigentlich die Armut des Vaterhauses, sondern die moralische Atmosphäre in ihm ist es, was die sittliche Gefahr in sich birgt. Daher sind auch sogenannte bessere Familien nicht ohne weiteres, eben wegen der darin herrschenden Wohlhabenheit, schon geeignete Stätten einer guten Charakterbildung. Wie verseucht die Luft in moralischer Beziehung auch in den besseren Kreisen sein kann, spricht Fähnlein Dr. Hammer gegenüber deutlich genug aus (VI, 306 f.). Weitere Beispiele dafür bieten besonders „Die Tochter des Wucherers", „Glacéhandschuh und Schurzfell" und die unter der Überschrift „Der Roué" zusammengefaßten Fragmente Nr. 282—295.

Endlich ist als schicksalbestimmendes Moment noch die Zeitidee zu nennen. Die Männer und Frauen, die von ihr ergriffen werden, sind bereit, alles für die Durchführung ihrer Gedanken zu opfern. Es entsteht ein Kampf der Geister, in den nicht nur die Träger der Ideen, sondern auch die Volksmassen verwickelt werden; denn nun heißt es für jeden einzelnen, Stellung zu nehmen zu jenen großen Gedanken, die bald das gesamte Leben durchdringen.

Ein solcher Kämpfer ist der Pfarrer Hell (Der Pfarrer von Kirchfeld), der gehobenen Mutes einem ungewissen Schicksal entgegengeht, um seine Widersacher ahnen zu lassen, „daß denn doch die Ideen, die die Zeit auf ihre Fahne schreibt, mächtiger sind als eines Menschen Wille" (II, 99). Noch immer haben die großen Geister und edlen Seelen, die ihrer Zeit voraneilten und der Menschheit neue Wege der Entwicklung wiesen, die Kosten des Weltprozesses bezahlt. Man muß Ehrberger (Ein Geschworener, VII, 358) zustimmen: „Es muß viel zusammengelitten werden, wenn eine wohltätige Idee in der Welt aufkommen soll." Ehrberger selbst ist auch ein solcher Streiter und Dulder für eine moderne Idee, und auch Bergauer (Ein Faustschlag) gehört hierher.

Rückschauend läßt sich feststellen, daß Anzengruber stets darauf bedacht ist, die Charakterentwicklung seiner Gestalten in all ihrer Bedingtheit aufzuzeigen, bedingt eben durch Erziehung, Umwelt und Zeitidee, so daß das Denken und Handeln dieser Personen wie ein Vorgang erscheint, der als Glied in der Kette alles Geschehens begreiflich ist oder gar mit Notwendigkeit eintreten muß.

d) *Die Zurechnung.*

Bei der innigen Verkettung der Generationen und der Lebensverhältnisse steigt dem Nachdenklichen die Frage auf, ob man unter solchen Umständen den Menschen noch für sein Tun verantwortlich machen, ob man noch von seiner Schuld sprechen könne. Was denken Anzengrubers Gestalten darüber?

1. Das Bewußtsein der Schuld.

Bei den meisten Gestalten Anzengrubers läßt sich ein Bewußtsein der Schuld nach eigenem Vergehen oder ein entsprechendes Urteil bei der Übeltat eines anderen nachweisen. Aus der Fülle der Belegstellen seien folgende genannt.

Eisner (Stahl und Stein) schlägt an seine Brust und bekennt reumütig: „Mein Schuld" (III, 248), als er hört, daß sein uneheliches Kind wegen Totschlages im Strafhause gesessen habe. Grillhofer (Der Gwissenswurm) hat bei rüstiger Arbeit sein Unrecht gegen die Riesler-Magdalen vergessen. Nach dem

Schlaganfall plagt ihn der „Gwissenswurm" und läßt ihm keine Ruhe, bis endlich das Kind ins Vaterhaus zurückkehrt. Das Schuldbewußtsein öffnet dem alten Randinger die letzte „Herzfalte" (XII, 153), es drückt den Waizhofer wegen einer Fundunterschlagung lebenslang nieder (XII, 454), es bringt Agnes der Verzweiflung nahe (II, 162), es treibt Katharina in den Tod (Hand und Herz), und selbst ein Wirklichkeitsmensch wie Frank (Ein Faustschlag) gesteht ein: „Über das Gefühl eines begangenen Unrechts komme ich nicht hinweg, es drückt mich das schwerer als manchen andern" (VI, 84). Besonders ergreifend ist das Schuldbekenntnis Ferners (III, 51 f.) seinem Sohne gegenüber: „Franz! Franz! Laß mich reden! Ich hab's ja seit damal neamand anvertraun können, was nur wir zwei auf der Welt wissen und unser Herr da droben — verstehst, Franz, wie das druckt, wie a Mühlstein liegt's auf mir und nachtig glaub ich oft, ich werd irrsinnig, wann ich denk, ich hab 's Abendmahl so oft gnommen und davon nie was beicht! — Franz, 's is keiner auf der Welt, dem ich's nit z' sagen brauch und der doch davon weiß, wie du, — du bist der einzige, der mich ohne Red und Gegenred entsündign, der mir in meiner letzten Not einmal die Sünd aussegnen kann! Franz! Franz! Verlaß dein Vatern nit!"

Eine andere Einstellung zur Schuldfrage zeigen jene Menschen, die sich in ihrem Handeln von den Verhältnissen des Lebens so stark abhängig fühlen, daß sie ein Verschulden ihrerseits nicht anerkennen können. Ihrer gibt es in Anzengrubers Werken, wie schon bei Erörterung des Schicksalsbegriffs gezeigt wurde, eine große Zahl.

Wird von solchen Personen überhaupt eine Schuld anerkannt, so liegt sie stets bei den andern, nie bein ihnen (Martin Schalanter im „Vierten Gebot"). Reue und Sühne werden abgelehnt, die vom Gericht verhängte Strafe für offensichtliche Vergehen oder Verbrechen wird meist widerwillig getragen. Auch hier nach sittlicher Anschauung und praktischem Handeln eine große Mannigfaltigkeit.

Gegen die Anklagen Ferdinands (Die Tochter des Wucherers) verteidigt sich Mathilde und sucht durch die Erzählung ihres Lebensganges ihre Unschuld zu erweisen. In moralischem

Sinne kann von Schuld doch nur da gesprochen werden, wo ein sittlich freies Wesen der Urheber des Bösen ist. Nun weist Mathilde nach, daß sie in der Jugend ein Traumleben geführt und keinen ethischen Maßstab besessen habe. Es fehlte ihr also Absicht und Einsicht bei Begehung des ihr zum Vorwurf gemachten Unrechts, und daher dürfe es ihr nicht zugerechnet werden. Mathilde steht auf einem theoretisch einwandfreien Standpunkt, wenn es auch dem Dichter nicht gelungen ist, jenes Traumleben uns als Wirklichkeit nahezubringen. Die Schattengestalt Mathildes aus jener Zeit ist nicht lebenswahr.

Tritz-Poldl (Die Heimkehr), der den Verführer der von ihm selbst heimlich geliebten Viktel ermordet hat, fühlt sich frei von Schuld. Seine Meinung über das Geschehene faßt er (XII, 257) in die bezeichnenden Worte zusammen: „Reu is für ein, der unternimmt, was er hintnach nit das eine einzige Mal möcht unternommen haben; wer aber tut, was er unter nämlichen Umständen nit anders wieder tät, dem kann wohl, was ihn dazu bemußt hat, schwer af d' Seel fallen, doch das Verrichte kann er nit ungschehn wünschen!" Ihm tritt der „Einsam" zur Seite, der ja auch ein Menschenleben auf dem Gewissen hat. Auch er fühlt sich nicht schuldig und erklärt dem Pfarrer: „Versteh mich recht, wenn man ein in ein'm falschen Meinen aufwachsen laßt, da kann wohl sein Hand und sein Sinn beim Übeltun sein, aber sein Verschulden is nit dabei" (XI, 421).

2. Die Rechtfertigung der Sühne.

Wenn dem so ist, wenn des Menschen Wollen und Handeln durch die Lebensverhältnisse, wie Tritz-Poldl meint, oder durch seine Erziehung, wie der Einsam angibt, mit Notwendigkeit bestimmt ist, so wird eine Zurechnung der Tat sinnlos. Schuldig sind dann jene Menschen, die die Erziehung geleitet und die Lebensverhältnisse geschaffen oder erhalten haben. Somit müßten Familie, Gesellschaft und Staat vor die Schranken gefordert werden. Aber selbst dieses erweiterte Verfahren würde den Schuldigen nicht feststellen; denn auch bei solchem Weitergreifen treffen wir wieder auf Menschen, die die gleichen Entschuldigungsgründe für sich anführen könnten wie der Erstbeschuldigte. Der Kreis der Ursachen wird dadurch nur erweitert,

die Kette der Kausalverknüpfung nur in die Vergangenheit weiter verfolgt. Einmal auf diesem Wege angekommen, wo gibt es dann eine Grenze, wo ein letztes Endglied für den strengen Denker? Er wird nicht früher haltmachen, als bis er beim Universum angekommen ist. Aber das Universum ist kalt und gefühllos wie jene Göttin in dem Märchen „Jaggernaut", die auf hohem Siegeswagen durch die unter ihren Rädern wimmernde und zuckende Menschenmasse ihren blutigen Weg zieht und mit ernst geschlossenem Munde jede Antwort nach dem Sinn des Lebens verweigert (XIV, 7).

So betrachtet, müßte die Zurechnung der Schuld unterbleiben. Der Naturzusammenhang, dem wir alle unterworfen sind, ist für das Geschick des Menschen maßgebend; er bestimmt die Erbmasse, die ihm zuteil wird, er beeinflußt mit zwingender Notwendigkeit sein Fühlen und Wollen, er allein ist also für sein Handeln verantwortlich zu machen. Diesem Zusammenhang nachzuspüren und seine Gesetze aufzusuchen, ist Sache der Wissenschaft. Für den Dichter gibt es keine höhere Aufgabe, als bei der Darstellung der Wirklichkeit jene Naturgesetze in plastischer Klarheit durchscheinen zu lassen. Sie sind gedanklich das Höchste und Letzte. Ihnen gegenüber sind die armen Menschenkinder ganz unvermögend. «Et la volonté? Que devient-elle dans tout cela? Hélas! sie elle existe, elle est bien impuissante. Nous sommes heureux ou malheureux, joyeux ou tristes, bons ou méchants, comme nous sommes blonds ou bruns, intelligents ou bornés. Nous n'y pouvons rien ou presque rien[19].» „Von Phantomen, wie ‚Schuld', ‚persönliche Verantwortung' u. a., diesen schweren, Jahrtausende alten Bürden, sagen sich die Individuen immer mehr los[20]." Dieses die Ansicht des extremen Naturalismus, nach der mit der Freiheit des Willens und der Frage von Schuld und Sühne auch die sittliche Wertung einer Handlung gegenstandslos wird.

Anzengruber kann dem nicht zustimmen. Er hält an der Zurechnung der Handlung fest. Seiner Meinung nach ist der

---

19. L. Benoist-Hanappier: „Le Drame naturaliste en Allemagne", S. 222.
20. H. Conradi: „Zum Begriffe der induktiven Literaturpsychologik", Gesammelte Schriften, Bd. II, S. 115.

Staat im Recht, wenn er den Verbrecher zur Rechenschaft zieht, auch vom deterministischen Standpunkt. Zweimal läßt er diesen Gedanken durch Verbrecher erörtern, das eine Mal in dem Bild aus dem Wiener Leben „Ein Geschworener", das andere Mal in der Schnurre „Über die Freiheit des menschlichen Willens". Beide Male kommt er zu demselben Schluß, den der „Höher-Peter" (XIV, 373) kurz so ausdrückt: „Ob ich kann, wie ich will, oder will, wie ich muß, da frag ich ein Teufel darnach; wann von einer Verkettung von Umständen herrührt, daß wir stehlen müssen, so rührt halt auch von einer Verkettung von Umständen her, daß uns die andern einsperren müssen!"

Auch die sittliche Wertung der Handlung und die Verantwortlichkeit des Menschen kann Anzengruber nicht aufgeben. Er eifert (XII, 29) gegen die falsche Auffassung einiger Sprichwörter, „die alle den Leichtbeherzten das Gewissen geschmeidig halten, indem sie vom Tun und Lassen des Menschen den Gedanken an die Verantwortlichkeit fernrücken und in scheinbar ganz unverfänglicher Schalkheit zur Stunde der Versuchung ihm zuflüstern: ‚Greif zu, dummer Peter!' " — Demgegenüber fordert Anzengruber: „Der Mensch lebt nur einmal auf der Welt, daher soll er's so rechtschaffen und ehrlich, daß dies eine Mal sich auch auszahlt; daß seine Mitmenschen nicht denken, es wäre dies eine Mal schon zu viel gewesen, sondern daß sie ihm nachsagen, er wäre ihnen zuleid hinweggegangen. Dächte einer so und hielte er sich darnach, der Segen seines Angedenkens käme noch seinen Kindern zu gute" (XII, 29/30).

Anzengruber biegt hier vom Wege der strengen Naturalisten ab und setzt Normen, die nicht aus der Beobachtung der Wirklichkeit entnommen sind. Das hängt mit seinem Entwicklungsgang zusammen. Er hatte sich als Autodidakt ein umfassendes Wissen erworben, auch besaß er eine natürliche philosophische Begabung, die ihn dazu befähigte, Fragen der Weltanschauung vielseitig zu beleuchten; aber ihm fehlte die strenge philosophische Schulung. Daher kommt es, daß er den Wert des eigenen Erlebens und der Einzelerfahrung leicht überschätzt (Biographische Fragmente Nr. 32 und 33; I, 274), und daß seine Personen sich bei der Erörterung religiös-sittlicher Fragen gern auf ihre eigenen Erlebnisse berufen, ohne die andersarti-

gen Erfahrungen ihrer Widersacher recht zu würdigen (u. a. Hauderer in „Doppelselbstmord", Dr. Knorr in „Elfriede", Senner in „Hand und Herz", Valentin in „Gott verloren" und besonders auffällig der Steinklopferhans mit seiner „extraigen Offenbarung" in den „Kreuzelschreibern"). Auf Grund eigener Erfahrung betont Anzengruber auch immer wieder die hohe Bedeutung des sittlichen Gefühls für die Begründung ethischer Forderungen (Aphorismen Nr. 364—472, Notaten zu einer Vorlesung über das Sittengesetz, XV², 48 ff.). Die aus dem sittlichen Gefühl hergeleiteten ethischen Normen aber bedürfen keiner weiteren gedanklichen Untermauerung. Und hier eben ist es, wo der gefühlsmäßig urteilende Ethiker mit dem naturwissenschaftlich orientierten Denker in ihm in Konflikt gerät, und so räumt er im Interesse der von ihm stets bejahten sittlichen Entwicklung der Menscheit dem ethischen Gefühl den Vorrang vor dem logischen Denken ein.

IV. Die Tendenz.

a) *Ihre Berechtigung.*

Über die Berechtigung der Tendenz im Kunstwerk äußert sich Bölsche wie folgt: „Ich fordere neben scharfer Beobachtung eine bestimmte Tendenz. Man rede mir nicht davon, die realistische Dichtung müsse sich ganz freimachen von jeder Tendenz. Ihre Tendenz ist die Richtung auf das Normale, das Natürliche, das bewußt Gesetzmäßige[21]." Auch Zola tritt für die Berechtigung der Tendenz ein und betont besonders ihre soziale Seite. Er sieht den Zweck der Naturwissenschaften, insbesondere den der Physiologie und Medizin, an die er ja anknüpfte, darin, daß sie den Menschen zum Herrn des Lebens machen. Die Kunst verfolgt nach ihm dasselbe Ziel. «Notre but est le leur; nous voulons, nous aussi, être les maîtres des phénomènes, des éléments intellectuels et personnels, pour pou-

21. W. Bölsche: „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie", S. 66.

voir les diriger[22].» Wenn so Wissenschaft und Dichtung auf verschiedenen Wegen demselben Ziele zustreben, so kann es nicht fehlen, daß sie ihren Zweck, die Besserung der gesellschaftlichen Zustände, endlich auch erreichen. «Quand les temps auront marché, quand on possédera les lois, il n'y aura plus qu'à agir sur les individus et sur les milieux, si l'on veut arriver au meilleur état social[23].»

Im zweiten Abschnitt dieser Untersuchung wurde festgestellt, daß Anzengruber in seiner Kunstanschauung nicht weit von Zola steht. Mit Zola stimmt er, wie dort ebenfalls hervorgehoben wurde, auch darin überein, daß das Kunstschaffen eine soziale Tendenz haben müsse. Ein Theoretiker, der die Kopie der Natur als Ideal des naturalistischen Kunstschaffens ansieht, wird dieses Sichtbarwerden des Künstlers hinter seinem Werke verdammen; wer die Dichterpersönlichkeit nicht ausgelöscht wissen will, wird es verstehen können; wer aber, wie Anzengruber, die neue Kunstrichtung als einen Protest auffaßt, der wird es nicht nur begreiflich finden, sondern er wird mitunter sogar ein starkes Hervortreten der Persönlichkeit des Dichters verlangen, so daß seine Kunstübung als ein Kampf für die Verbreitung der ihn erfüllenden Ideen erscheint. Von diesem Standpunkt ist denn Anzengruber auch ausgegangen.

Das erkennt man leicht an dem auf Kampf und Sieg eingestellten Ton der Briefe aus den sechziger und siebziger Jahren. Da feuert er am 28. August 1865 seinen Freund Lipka an, mit ihm gemeinsam zu kämpfen und zu streben (Br. I, 106 f.), und in einem Brief an Gürtler vom 27. Juni 1871 bekennt er: „Kampf ist mein Element, die Feder mein Schwert und für die Freiheit und gegen das landläufige Bühnenschmierwerk verspritze ich meine Tinte" (Br. I, 130). Lange Jahre hat er vergeblich auf einen durchschlagenden Erfolg geharrt, aber im „Frühlingstraum eines Glücklichen" drückt er (I, 237) die feste Zuversicht aus: „Es kommt doch die Zeit, wo du deinen Zeit-

22. E. Zola: „Le roman expérimental", S. 23. — Vgl. auch noch S. 29.
23. Ebd. S. 24.

genossen wirst sagen können, was all dein Fühlen und Denken bewegt, wo du ein Dichter sein wirst!"

b) *Der Inhalt der Tendenz.*

Was aber war es, was er seinen Zeitgenossen zu sagen hatte? In dem oben angeführten Brief an Gürtler hat er sein Ziel kurz umrissen; er nennt es die Freiheit und die Reformierung der Volksbühne. Im „Frühlingstraum eines Glücklichen" spricht er daneben auch von der Aufklärung des Volkes, und in dem immer wieder zu nennenden Brief an Dr. Julius Duboc tritt die Aufklärung des Volkes als Hauptaufgabe klar hervor. Anzengruber betont an der in Frage kommenden Stelle seinen „treuen Glauben an die Menschheit im allgemeinen und an das Volk im besonderen", er beklagt es, daß man dem Volke „nackten Unsinn" biete, während doch „so goldreine, so prächtige und mächtige Gedankenschätze, ausgestreut von den Geistesheroen aller Völker und Zeiten", überall herumlägen. Selbst „das Große und Gewaltige in Wissenschaft, sozialem und politischem Leben der Gegenwart" bleibe abseits. Daher fühlte er sich gezwungen, die Sache der Volksaufklärung zu übernehmen. „Ein anderer wollte sich nicht finden, welcher der Zeit von der Bühne herab das Wort redete, und einer mußte es tun, also mußte ich es sein!" (Br. I, 289/90.) Dieser Sache ist Anzengruber bis an sein Lebensende treu geblieben[24].

In den zitierten Worten ist der Inhalt der Tendenz bereits angegeben. Er wird noch näher bestimmt durch die beiden Problemkreise, die im II. Teil dieser Arbeit untersucht wurden. Anzengruber kämpft für eine neue Ethik, besonders auch auf sexuellem Gebiet, er tritt ein für ein reines Familienleben, er will den einfachen Mann aus dem Volke kulturell und sozial heben. Dabei geht er von der Grundansicht aus, daß keine

---

24. Man vergleiche hierzu noch den Brief an Duboc v. 21. Nov. 1876 (Br. I, 299), an Gürtler v. 9. Febr. 1875 (Br. I, 245), an Dorn v. 12. Aug. 1877 (Br. I, 320), an Mauthner v. 23. Dez. 1881 (Br. II, 117) und an Breitkopf und Härtel v. 2. Okt. 1885 (Br. II, 218).

überirdische Macht des Menschen Schicksal lenke, sondern daß dieser dem allgemeinen Naturgeschehen einverleibt und seinen Gesetzen unterworfen sei; er fordert, daß der Mensch selbst an der Besserung der Lebensverhältnisse arbeite; er hofft, daß dadurch „allen Wallern der Pfad gangbarer gemacht werden könnte" (XV¹, 291); er glaubt an ein ewiges Sittengesetz (XV¹, 311) und den endlichen Sieg der Menschenliebe. Der Entwicklungsgedanke, von der Naturwissenschaft entlehnt, kommt auf sittlichem Gebiet zur Anwendung. Der realistische Dichter „betrachtet sich als Priester eines Kultus, der nur eine Göttin hat, die Wahrheit, und nur eine Mythe, die vom goldenen Zeitalter, doch nicht in die Vergangenheit gerückt, ein Gegenstand vergeblichen Träumens und Sehnens, nein, aller Zukunft voraufleuchtend, ein einiges Ziel aller freudigen Ahnung und alles werktätigen Strebens" (XV¹, 292).

Hier berühren sich Anzengrubers Gedanken mit denen der modernen Vertreter des Naturalismus in Deutschland. Bölsche z B. drückt die Aufgabe, an der der naturalistische Dichter zu arbeiten hat, in den „Naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie" (S. 73) mit auffallend ähnlichen Worten aus, und Michael Georg Conrad äußert sich in seiner Schrift „Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann" wie folgt: „Der Künstler als Erzieher und Wegleiter, der Künstler als Lebenserkenner und Zukunftsgestalter, das ist die neue und naturalistische Auffassung von der Stellung und Bedeutung des Künstlerischen im Kulturstaate" (S. 51/52). Anzengruber ist ein solcher Zukunftsgestalter und Wegleiter, und hierin unterscheidet er sich wesentlich von Ibsen, mit dem er in der Wahl der Probleme so vieles gemein hatte. Ibsen lehnt eine Lösung der Rätsel des Lebens ab; denn das ist nicht die Aufgabe des Dichters. Diese besteht vielmehr, wie er es in einer Rede an die Studenten in Christiania ausdrückt, darin, „sich selbst und dadurch anderen die zeitlichen und ewigen Fragen klarzumachen, die sich in der Zeit und in der Gesellschaft regen, der er angehört" (Ibsen I, 455). Die Fragen nach dem Sinn und Zweck des Lebens werden in Ibsens Dichtung zwar erörtert, aber nicht gelöst. „Mein Amt ist f r a g e n, nicht Bescheid zu geben," heißt es daher sehr be-

zeichnend in dem „Reimbrief", den Ibsen 1875 an Georg Brandes richtete (Ibsen I, 154)[25].

c) *Die Form der Tendenz.*

Auch als Erzieher und Wegleiter muß der Dichter ein Künstler bleiben. Seine Meinung soll er durch sein Kunstwerk zum Ausdruck bringen, nicht durch nebenher gehende Ergüsse oder besondere Schlußfolgerungen. Das betont Zola mit folgenden Worten: «Souvent j'ai dit que nous n'avions pas à tirer une conclusion de nos œuvres, et cela signifie que nos œuvres portent leur conclusion en elles[26].» Ihm tritt Otto Ernst zur Seite, wenn er ausführt, es komme nicht darauf an, ob ein Dichter bei der Darstellung seiner Anschauung auch einmal Andersdenkende verletze, sondern es sei nur zu fordern, daß seine Überzeugungen in seinem Blute gelöst und durchs Herz in die Feder geflossen seien[27], dann sei die Tendenz künstlerisch gestaltet und erlaubt[28].

Auf demselben Standpunkt steht auch Anzengruber. Er verwirft das Dozieren in dem mit Zola überschriebenen Aph. 787 und äußert sich im Frgm. 248 wie folgt: „Denn daß alles erzählt werden kann und soll, was vorgeht, das steht bei uns neueren Arbeitern von der Feder fest, wir denken, die Welt soll die Welt lehren, wir sind bescheidener geworden, bilden uns nicht ein, wir könnten was lehren."

So hat er es denn auch gehalten. Als Lehrer und Erzieher des Volkes wollte er vor allem durch die Bühne wirken. Als die Lauheit des Publikums, die ablehnende Haltung der Theaterdirektoren, eine verständnislose Kritik und eine engherzige, aber allmächtige Zensurbehörde ihm die Pforten des Theaters zuschlossen, sprach der Epiker durch Roman und Erzählung

---

25. Vgl. hierzu O. Walzel: „Henrik Ibsen." Leipzig, Inselverlag.

26. E. Zola: „Le roman expérimental", S. 28 f.

27. O. Ernst: „Blühender Lorbeer", S. 33.

28. Man vgl. hierzu noch J. Bab: „Anzengruber", S. 5 ff.; R. Dehmel: „Gesammelte Werke," IX, 16.

zum Volke, und wo auch dieses Mittel ihm zur Verdeutlichung seiner Ansichten nicht mehr genügte oder wegen der scharfen Zensur nicht anwendbar war, da kleidete er seine Ansichten in die Form des Märchens. „Laßt uns also Märchen erzählen! Das ist echt deutsch und kann wohl nicht ‚aufreizend' noch ‚staatsgefährlich' sein," heißt es am Anfang von „Jaggernaut" (XIV, 1). Abgesehen von den Märchen klingt die Tendenz nur in wenigen Werken scharf durch. Mit besonderer Objektivität ist der „Sternsteinhof" gestaltet; hier tritt der Dichter ganz hinter sein Werk zurück und läßt es allein zum Leser sprechen[29].

29. Vgl. O. Ernst: „Blühender Lorbeer", S. 57 f.

B. Die naturalistische Form der Dichtung.

I. Die Darstellung der Wirklichkeit.

a) *Anzengruber und die wissenschaftliche Methode Zolas.*

In Abschnitt A II a ist gezeigt worden, daß Anzengruber sich hinsichtlich des Prinzips der Stoffwahl wesentlich von den Naturalisten unterscheidet. Ein anderer Gegensatz zwischen ihm und den Anhängern Zolas tritt zutage, wenn man auf die Technik der Wirklichkeitsschilderung achtet.

Zola verlangt, daß der Dichter als „observateur" seinen Gegenstand mit wissenschaftlicher Genauigkeit studiere, bevor er als „expérimentateur" ans Werk gehe. Vom beobachtenden Dichter sagt er: «Il doit être le photographe de la nature ... Il écoute la nature, et il écrit sous sa dictée» (Le roman expérimental, S. 5). Indem der Beobachter die Personen und ihre Umwelt photographisch und phonographisch getreu aufnimmt und den Befund aufzeichnet, schafft er jene „documents humains", die der Dichtung als Grundlage dienen und ihre Lebensnähe und Naturwahrheit verbürgen.

In Befolgung dieser Vorschriften, die Zola freilich erst 1880 im „Roman expérimental" in ihrer endgültigen Fassung herausgab, hatte er zu allen Romanen des Zyklus „Les Rougon- Macquart" eingehende Vorstudien gemacht, die sich sowohl auf die Personen als auch auf deren Umwelt bezogen. Monatelang hielt er sich im Grubengebiet auf, um das Leben der Bergleute kennenzulernen, bevor er „Germinal" schuf; immer wieder lenkte er seine Schritte in die großen Kaufhäuser, unterhielt sich mit den Inhabern und fragte die Angestellten bis hinab zur letzten Verkäuferin aus, um die Lebensbedingungen jener Welt zu erforschen, die er in „Au Bonheur des Dames" darstellen

wollte. Ähnliche Vorarbeiten gingen auch den anderen Romanen voraus. Es seien hier nur noch die Vorstudien zu „Le Ventre de Paris" erwähnt. Zola hatte sich vor Abfassung dieses Romans mit dem Leben in und bei den Markthallen durch immer wiederholte Besuche vertraut gemacht; er hatte die Hallen zu den verschiedensten Tageszeiten vom Boden bis zum Keller besichtigt; er hatte eine ganze Reihe von Personen jenes Bezirks in mehr oder weniger ausgeführten Charakteristiken dem Leben nachgezeichnet; er hatte endlich die Straßen in der Umgebung der Hallen und die Wohnungen und Läden im Umkreis durchforscht und eingehende Beschreibungen selbst unwichtiger Äußerlichkeiten seiner Dokumentensammlung einverleibt. Auf diesem mit wissenschaftlicher Gründlichkeit vorbereiteten Boden erwuchs dann das Gebäude des Romans, in das er die Urkunden oft mit nur geringer Abänderung einbaute. So beschreibt er z. B. in einer Aufzeichnung zu „Le Ventre de Paris" eine Frauenbüste in einem Friseurladen der Rue Saint-Honoré wie folgt: «La femme en buste qui tourne, écharpe plissée de satin, avec une broche en cuivre dans le creux des seins . . .»[1]. Im Roman führt er den Leser an dieselbe Stelle, und hier heißt es von jener Büste: «Et, au milieu de ce cadre . . . un buste de femme tournait. La femme portait une écharpe de satin cerise, qu'une broche de cuivre fixait dans le creux des seins . . .»[2].

Vor Zola hatte schon Balzac gefordert, daß die Schilderung des Lebens im Roman sich auf eigene Beobachtung gründen müsse. Er gab in der großen Zahl seiner Romane (La comédie humaine) auf Grund eigener Erfahrung ein derb realistisches, freilich oft auch weitschweifig gezeichnetes Bild seiner Zeit. Gleich ihm betonte auch Flaubert den Wert der Milieukenntnis. Seine „Madame Bovary" ist ein Meisterstück der Sittenschilderung und der Beobachtungskunst. Um 1860 bemühten sich die Brüder Goncourt um eine scharfe Auffassung der Lebensvorgänge und um eine Verfeinerung des Stils, die es ermöglicht, auch die kleinste Regung der Seele und die geringste Abschat-

1. E. Zola: „Le Ventre de Paris", Texte de l'édition Eugène Fasquelle. Notes et Commentaires de Maurice Le Blond, Paris, o. J., S. 347.
2. Ebd., S. 196.

tierung der sinnlichen Wahrnehmung zum Ausdruck zu bringen (style impressioniste). Aber erst das gewaltige Beispiel der „Rougon-Macquart" brachte Zolas Forderungen auch über Frankreichs Grenzen hinaus zur Anerkennung, so daß man die von ihm begründete wissenschaftliche Methode der Darstellung als ein wesentliches Merkmal der naturalistischen Kunstübung bezeichnen kann. Es wird daher zu untersuchen sein, wie sich Anzengruber zu dieser Methode stellt, die durch das Studium des Milieus und den Gebrauch der Urkunde gekennzeichnet ist.

In dem bedeutsamen Brief an Dr. Julius Duboc vom 30. Oktober 1876 (Br. I, 287 ff.) versucht Anzengruber über die Art seines Schaffens Aufschluß zu geben. Er sagt: „Ich habe mir zuerst den idealen Bauern konstruiert aus Hunderten von Begegnungen und Beobachtungen heraus und dann realistisch variiert nach all den gleichen Erfahrungen; ein eigentliches Studium hatte ich ihm nie gewidmet, ich faßte ihn mit einem Griffe[1]. Ich behandle alle Charaktere so, ich nehme erst den Menschen, hänge ihm das Standeskleid um und dann gebe ich ihm so viel von der gewöhnlichen lokalen Umgebung, als sich mit den künstlerischen Intentionen verträgt" (S. 291). Ebensowenig, wie Anzengruber für seine Charaktere Dokumente sammelte, trieb er Milieustudien; denn er fährt an der angezogenen Stelle fort: „Für die lokalen Verhältnisse und Umgebungen habe ich immer einen Blick gehabt, der das Nebensächliche, so breit es sich auch machen wollte, sofort aus dem Bilde ausschied und das Unscheinbare, das zierte, rasch ausfand und in das geeignete Licht rückte."

Die von Zola empfohlene wissenschaftliche Methode erkennt Anzengruber nicht als allgemeingültig an; ihm genügen die Anregungen, die die Erfahrung ihm zufällig bietet. Den Aph. 791 schließt er mit den Worten: „Treibe jeder, was er mag, nur verlange keiner, daß die Art seines Produzierens als alleinseligmachend gelte. Wie eintönig würde da die Geschichte!"

Wie die von Zola abweichende Ansicht sich in Anzengrubers Dichtung auswirkt, wird ersichtlich werden, wenn wir uns nun dem Wirklichkeitsbilde zuwenden, das Anzengruber in seinen Werken bietet.

3. Vgl. hierzu Peter Rosegger: „Gespräche mit Anzengruber". Die Zukunft, XV. Jahrgang, Nr. 4 vom 27. Oktober 1906.

b) *Die Personen.*

Es liegt im Wesen des Naturalismus, daß er bei der Darstellung der Wirklichkeit das Einzelwesen in seiner Einzigartigkeit und Einmaligkeit in den Vordergrund stellt; denn die Natur, der er doch möglichst nahekommen will, bietet auch nur Individuelles. Jede Heraushebung typischer Züge bedeutet schon eine Abstraktion von den unmittelbar in der Natur vorliegenden Objekten. Wollte der Naturalismus die Menschen schildern, wie das Leben sie bietet, so mußte er den Schwerpunkt der Darstellung auf die Kennzeichnung des Individuellen legen. Das hat er auch von jeher getan. Daher die Reichhaltigkeit der Gestalten in seinen Werken, daher auch die auffallende Menge des körperlich und geistig Abnormen, das bis dahin von der Dichtung noch nicht erfaßt war, daher endlich die Einfügung vieler für den Verlauf der Handlung unwichtiger Eigenschaften in das Charakterbild der Personen.

1. Mittel individualisierender Charakteristik.

Der Naturalismus sah in einer genauen Beschreibung der äußeren Persönlichkeit, ihrer Gesichtszüge, ihres Gewandes, ihrer Gestalt und ihrer Gebärden geeignete Mittel, um die der Natur abgelauschten individuellen Züge hervorzuheben. Nicht selten bediente er sich auch geeigneter Symbole, um das den Sinnen nicht unmittelbar gegebene Seelenleben seiner Gestalten zu verdeutlichen. Auf die der Individualisierung dienende Sprachbehandlung soll in einem besonderen Abschnitt eingegangen werden.

Auch Anzengruber sind die Mittel der Naturalisten zur Kennzeichnung individueller Charakterzüge nicht fremd. Wir achten zuerst auf die Schilderung des Gesichtsausdrucks mit Haar- und Barttracht. Beispiele hierfür bieten u. a. folgende Stellen in den Dramen: II, 7, 39, 108, 186; III, 3, 110, 184, 191, 192, 197, 201, 232; IV, 4, 141, 149, 185, 271, 309; V, 4, 14, 68, 131, 241; VI, 26, 193, 288, 318.

Wie diese Belegstellen zeigen, gibt Anzengruber in den Dramen keine eingehende Schilderung des Gesichtsausdrucks, sondern er bestimmt ihn nur im allgemeinen nach der ernsten

oder heiteren Seite hin. Auch die Gesichtsfarbe wird nur hin und wieder erwähnt, sie ist wettergebräunt beim Steinklopferhans, rot beim Fuhrknecht Leonhardt, bleich bei Pauli. Hingegen kehren Angaben über Haarfarbe und Haartracht immer wieder. Die Gestalt von Nase, Mund, Kinn, Stirn usw. wird zur Individualisierung nicht herangezogen.

In den Erzählungen dagegen führt Anzengruber selten eine Person neu ein, ohne sie genau zu beschreiben, und dabei verweilt er besonders bei der Schilderung der Gesichtszüge. Beispiele solcher Beschreibungen finden sich z. B. an folgenden Stellen: X, 2, 6, 24, 56, 61, 90, 91, 184, 185; XI, 20, 109, 122, 141, 184, 185, 222, 225, 284, 313, 319, 324, 353, 392, 395, 396, 402, 463; XII, 1, 18, 69, 149, 155, 165, 166, 190, 198, 204, 237, 242, 260, 457, 460, 463, 509, 544; XIII, 4, 18, 34, 74, 78, 304, 323, 324, 351, 368, 460, 486, 499, 515, 538, 550, 553.

Alle diese Beispiele zeigen, wie Anzengruber bedacht ist, ein genaues Bild des Gesichtsausdruckes seiner Personen zu geben. Er erreicht das einmal dadurch, daß er die Teile des Gesichts, die Stirn, die Augen mit Augenbrauen, Lidern und Wimpern, die Nase, Wangen, Mund, Kinn, Hals, Ohren und die Haar- und Barttracht auf das eingehendste schildert, zum andern dadurch, daß er passende Vergleiche heranzieht, um die Form und Farbe deutlich zu machen. Die eingehende Schilderung zum Zweck einer klaren Anschauung ist nicht das letzte Ziel des Dichters. Er erstrebt und erreicht dadurch zugleich eine symbolische Hindeutung auf den Charakter. Das Sinnliche, das Ernste, Weltflucht und Resignation oder Willenskraft und Wirkungseifer, stumpfe Gleichgültigkeit und verschmitzte Rührigkeit, auf all das deutet er in seiner Beschreibung der Gesichtszüge hin und bewirkt, daß dem Leser der Charakter im Gedächtnis haften bleibt, auch wenn das Bild des Gesichtsausdruckes längst verschwunden ist.

Nun erklärt sich auch der Unterschied zwischen der Gesichtsbeschreibung in den Dramen und in den Erzählungen. Dort bietet der Schauspieler Gesicht und Maske dem Zuschauer unmittelbar dar. Eine Beschreibung des Gesichtsausdrucks ist da überflüssig, sogar schädlich. Hier in der Erzählung wird sie zur Veranschaulichung des Gesamtbildes der äußeren Person

notwendig und dient außerdem als symbolischer Hinweis auf gewisse Charaktereigenschaften.

Ausführliche Beschreibungen des Gewandes sind bei Anzengruber selten. In den Dramen begnügt er sich in der Regel mit der Bemerkung, daß diese oder jene Person im Werktags- oder Feiertagskleid erscheinen solle, und will dadurch sicherstellen, daß sie der Situation entsprechend gekleidet sei. So stellt sich Anna Birkmeier dem Pfarrer Hell im „Sonntagsstaat" vor (II, 35), und ebenso erscheinen die Kirchgänger im „Doppelselbstmord" (IV, 175), der Großknecht und Vroni im „Meineidbauer" (III, 3 und 4) und Josepha in den „Kreuzelschreibern" (IV, 30) im „Sonntagsstaat"; jene, weil die Handlung am Sonntag spielt, diese, weil sie von der Kirche kommt. Auch bei der städtischen Kleidung läßt es der Dichter oft bei den einfachsten Angaben bewenden (VII, 41, 43, 47 und 77; V, 62, 108 und 131).

Wo Anzengruber dagegen zu der allgemeinen Angabe Zusätze macht, da hat das auch seine besondere Bedeutung, sei es, daß er allgemein auf Stand und Beruf oder auf die wirtschaftliche Lage und gesellschaftliche Stellung, oder sei es, daß er auf besondere Charakterzüge hinweisen will. Stand und Beruf werden gekennzeichnet, wenn er das grüne Käppchen des Wirtes (XIII, 100) oder den breiten, schweren Hut des Fuhrmanns Leonhardt (IV, 141) erwähnt, oder wenn er dem Hautzner-Martl zwei Uhren über die Schultern hängt (XI, 185 f.), wie ja auch der Steinklopferhans mit zwei über die Achseln gehängten Hämmern erscheint (IV, 5).

Die reichen Bauern und Bauernsöhne offenbaren ihren Wohlstand in entsprechend reicher Kleidung, so der Sentner (IV, 176), so der Natzl (IV, 176), so der Loisel (IV, 6), während der arme Hauderer sich nur in einem sehr zusammengesuchten Sonntagsstaat (IV, 215) im Wirtshaus zeigen kann. Abgetragene oder schlecht sitzende Kleider sind eben das Symbol der Dürftigkeit (II, 126, 127; IV, 179/80; V, 178; XI, 109, 141, 185, 284; XIII, 17, 467).

Die Kinder der Armen müssen sich mit dem Allernotwendigsten an Kleidung begnügen. Gänseliesel hat nicht mehr auf dem Leibe als „ein grobes Hemd und ein leichtes, braunes Röck-

chen" (XI, 20), und ähnlich sind die kleine Helene Zinshofer (X, 2) und die „schwache Eva" (XI, 319) gekleidet.

Häufig bringt die Kleidung den Charakter zum Ausdruck. Im „Vierten Gebot" erscheint Josepha zuerst „in teurem, aber nicht geschmackvollem Putz" (V, 170), in der 2. Szene des IV. Aktes (V, 227) jedoch hat sie einen „abgetragenen Morgenanzug an, das Haar nur zurückgestrichen und durch ein Netz zusammengehalten, darüber aber ein kokettes Häubchen und an den Füßen Stöckelschuhe mit Aufputz". Beide Male will der Dichter zeigen, daß sie die Warnung der Großmutter Herwig: „Bleib brav!" nicht befolgt hat. Sie paßt in die Umgebung eines Lebemannes wie Stolzenthaler, der durch seine Kleidung ebensogut charakterisiert ist wie durch sein Benehmen (V, 170 f.). Ihm stellt sich Bruckhof an die Seite, der nur ein wenig mehr ins Geckenhafte spielt (V, 255). Auch der „nach der neuesten Mode mit weibischer Sorgfalt" gekleidete Pressinger gehört hierher (Brave Leut vom Grund, VI, 255).

Besonders erwähnt Anzengruber die Unsauberkeit in der Kleidung. Sie deutet auf Charakterfehler hin, auf Nachlässigkeit, auf schlampiges Wesen, auf Habsucht und Geiz und auf sittliche Verkommenheit (V, 298 f.; X,90; XIII, 71, 156, 514, 537). Andererseits soll betonte Reinlichkeit den sittlichen Wert des Charakters hervorheben (Einsam, Hartingers alte Sixtin, Frau Haberlechner). Die symbolische Auswertung der Kleidung ist auch den Naturalisten nicht fremd. Hoffmann, der Schwiegersohn des Millionenbauern Krause („Vor Sonnenaufgang"), kleidet sich „nach der neuesten Mode, ist elegant frisiert, trägt kostbare Ringe, Brillantknöpfe im Vorhemd und Berloques an der Uhrkette" (I, 13)[4]. Frau Krause erscheint „furchtbar aufgedonnert" in Seide und kostbarem Schmuck (I, 30). Die Gesellschafterin dagegen ist „mit den zurückgelegten Sachen der Frau Krause herausgestutzt" (I, 30), und der im Trunke verkommene Bauer Krause wird durch seine schäbige, unvollständige und liederliche Kleidung auch äußerlich gekennzeichnet (I, 41).

---

4. G. Hauptmann: „Gesammelte Werke in acht Bänden", Jubiläumsausgabe, Berlin 1922.

Zum äußeren Bild der Persönlichkeit gehört auch die Gestalt. Folgende Beispiele mögen dartun, wie Anzengruber diese äußere Kennzeichnung der Persönlichkeit zum Ausdruck bringt.

In „Muttersorge" belauscht der Erzähler zwei Frauen. „Die eine, welche sich bei ihrer Einladung mehr an den Sprachgebrauch als an die Regel gehalten hatte, war eine stark beleibte Frau" (XIII, 323). „Ihre Begleiterin war um eine Kopflänge größer, aber nicht nur ihr gegenüber mager, sondern beschränkte sich überhaupt auf das Notwendigste, was der Mensch zu seiner äußeren Erscheinung bedarf, auf Knochen und Sehnen; da diese aber in ausgesprochener Eckigkeit und Derbheit sich bemerkbar machten, so bekam die ausschließlich durch selbe repräsentierte Person keineswegs ein durchgeistigtes, ätherisches, sondern ein derbes, dürftiges, vertrocknetes Ansehen" (XIII, 324).

Weitere Beispiele: X, 61, 90; XI, 109, 122, 184, 185, 222, 225, 313, 319, 324, 392, 395; XII, 155, 165, 166, 457, 463; XIII, 4, 17, 549, 550, 552, 553.

Wie die Beispiele zeigen, dient die Beschreibung der Gestalt oft zur Versinnlichung geistiger Eigenschaften. Die willensstarken, auf ihre Umgebung wirkenden Personen wie der Pfarrer im „Einsam", der Bürgermeister in der „Kameradin" und die großen Bauern in den Dramen und Dorfgeschichten sind gedrungene, meist auch große Gestalten, während die vom Schicksal gebeugten Seelen meist in kleinen, schwächlichen und oft auch mit sichtbaren Gebrechen behafteten Körpern wohnen. Winzig und dürftig erscheinen auch die Pantoffelhelden; sie erhalten, gleichsam zur besseren Erklärung ihres Unterliegens im Ehekriege, ein Ehegespons im Gardemaß beigegeben.

Mit der Gestalt aufs engste verbunden sind Haltung, Bewegung und Gebärdenspiel einer Person. Die Haltung kann ein Ausdruck des Seelischen sein, das Gebärdenspiel ist es immer, selbst dort, wo es dem Menschen nicht bewußt wird. Da dem so ist, so bieten Haltung und Mienenspiel geeignete und ungezwungen erscheinende Mittel der Versinnlichung des Seelischen. Der Naturalismus hat sie gern in den Dienst der Kunst gestellt. In Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" (Bd. I) z. B. werden die Hauptpersonen bei ihrem ersten Auftreten u. a. auch durch Haltung, Bewegung und Gebärden-

spiel charakterisiert, so Loth (S. 13), Hoffmann (S. 13), Helene (S. 14), Kahl (S. 29) und vor allem Frau Krause (S. 30), von der es heißt: „Haltung und Kleidung verraten Hoffahrt, Dummstolz, unsinnige Eitelkeit."

Auch bei Anzengruber spielen diese Kennzeichen einer Person eine wichtige Rolle. Graf Peter von Finsterberg weist sich durch seine aristokratischen Manieren auch im Jagdkleid als Angehöriger der höheren Kreise aus (II, 7). Im Gegensatz zu dem bedächtigen, alten Pfarrer Vetter ist Hell jung und rüstig (II, 39); wie könnte er auch sonst den Kampf gegen die rückschrittlich gesinnten Kreise aufnehmen? An Lux wird die militärische Haltung besonders hervorgehoben; er steht im Dienst und hat mit seiner Meinung zurückzuhalten (II, 7). Bei Seiffert (Stahl und Stein) macht Anzengruber die Bemerkung: „. . . stramme Erscheinung eines alten Soldaten" (III, 228); auch er hat sich nur nach den Befehlen seiner Vorgesetzten zu richten. Das militärisch Stramme und der blinde Gehorsam gehören eben zusammen. Von Hubmayr (Der Fleck auf der Ehr) sagt der Dichter: „Seine Gesten sind lebhaft, ausdeutend, oft zutätig" (II, 186). Das ist wichtig; denn Hubmayr ist ein Hauptdarsteller in der 11. Szene des I. Aktes, die einen Wendepunkt des Dramas bedeutet und sich fast nur in Ausdrucksbewegungen abspielt.

Haltung, Bewegung und Gebärdenspiel zieht Anzengruber auch sonst gern zur Verdeutlichung seelischer Erregung heran. Ich erinnere nur an Hubers nachdenklichen Gang über den Friedhof und an des Leichenbestatters wechselndes Gehaben in der Dorfgeschichte „Wie der Huber ungläubig ward", an Hells Seelenkampf im letzten Akt des „Pfarrers von Kirchfeld" (II, 87 f.), an das Gebärdenspiel der Agnes gegen den Schluß des III. Aktes im „Ledigen Hof" (II, 161 ff.), an die Kampfszene zwischen Ferner und Franz und an Ferners Tod (III, 80 ff. und 87 ff.), an die Szene zwischen Eisner und Martha, Einsams Erzählung seines Lebensganges und an die Heimbringung des sterbenden Einsam (III, 246 ff., 260 ff., 275 ff.).

Eine eingehende Beschreibung des Äußeren der Personen nur um der naturwahren Schilderung willen ist nicht Anzengrubers Sache. Niemals z. B. handelt es sich bei ihm um eine

kulturgeschichtlich genaue Beschreibung des Kostüms eines Standes oder der besonderen Tracht einer Gegend. Da er, wie bereits erwähnt, keine Studien in dieser Hinsicht gemacht hatte, so wäre er kaum imstande gewesen, eine sachgemäße Beschreibung zu liefern. In einem Brief an Josephine Gallmeyer (Br. II, 25) und in einem anderen an Rosegger (Br. II, 25) bekennt er, daß ihm der Blick für Trachten fehle. Kleidung und Gestalt sind fast durchweg durch Kennworte angedeutet, und nur die Gesichtszüge werden, wo es nötig ist, einer eingehenden Schilderung für wert gehalten. Gerade dadurch aber treten die Figuren deutlich hervor, gleichsam als wären sie auf Fernwirkung berechnet. Alles kleine und nebensächliche Beiwerk fehlt[5].

Diese Eigentümlichkeit erklärt sich aus der Art, wie Anzengruber seine Personen schuf. Er schaute seine Gestalten innerlich, formte sie dem Grundzuge ihres Wesens nach aus einem Guß[6] und gab ihnen dann soviel an Merkmalen der Gestalt, der Bewegung und der Kleidung, daß sie dem Leser leibhaftig in ihren hervorstechenden körperlichen Zügen erscheinen. Es wird also nicht dem naturgetreu kopierten Äußern eine Seele nachträglich eingesetzt, sondern der Geist ist es, der sich den Körper baut, einen Körper, bei dem das Seelische überall hindurchscheint oder doch angedeutet ist. Aus dieser Schaffensweise erklärt er sich auch, warum in den Erzählungen das Gesicht, das ja in erster Linie der Spiegel der Seele ist, eine besonders eingehende Beschreibung erfährt, und daß der Dichter außerdem gerade bei der Beschreibung der Gesichtszüge immer wieder Beziehungen zwischen ihnen und dem Charakter herstellt.

Gesichtszüge, Kleidung, Gestalt, Haltung und Gebärdenspiel genügen Anzengruber noch nicht, um von außen her das individuelle Seelenleben seiner Menschen aufzuhellen; er bedient sich zu diesem Zweck noch besonderer symbolischer Zeichen und Handlungen.

---

5. Diese Art der Personenschilderung erinnert an die Technik Th. Manns. Vgl. Dr. Alexander Pache: „Thomas Manns epische Technik", Bonn 1907.

6. Vgl. seine diesbezügliche Äußerung in dem Brief an Dr. Julius Duboc (Br. I, 291).

In erster Linie sind hier die kennzeichnenden Namen zu nennen. Viele von ihnen sind von Besitz und Beruf hergeleitet und wollen für den Charakter nichts besagen, so z. B. „Wurzelsepp" (Der Pfarrer von Kirchfeld), „Steinklopferhans" (Die Kreuzelschreiber), „Kohlenbrenner-Tomerl" ('s Jungferngift), „Rainbauer-Hanns" (Die Polizze), „Gänseliesel", „Fleischerfritz" (Gänseliesel) und „Körbelflechter-Kathrein" (in der gleichnamigen Dorfgeschichte). Anders steht es mit den Namen, die dem Leser den Grundzug des Wesens einer Person kurz angeben wollen. Hier stehen die Namen der Pfarrer obenan: „Hell" (Der Pfarrer von Kirchfeld), „Segner" (Der ledige Hof), Pfarrer „Gottwalt" (Der Fleck auf der Ehr), „Milde" (Stahl und Stein). Die Anhänger einer orthodox gefärbten Weltanschauung führen Namen wie „Graf Peter v. Finsterberg" (Der Pfarrer von Kirchfeld) und „Dusterer" (Der Gwissenswurm), fromme und reuige Herzen heißen die „fromme Kathrin" (in der gleichnamigen Dorfgeschichte) und „Grillhofer" (Der Gwissenswurm). Der weltlich gesinnte Schullehrer im „Ledigen Hof" heißt „Weldner", der hartherzige Bürgermeister in „Stahl und Stein" „Eisner" und die ehrenwerten Alt-Wiener Bürger „Kernhofer" (Alte Wiener) und „Ehrberger" (Ein Geschworener). Die auffallend Stillen führen Namen wie „Schwaiger" (Die Tochter des Wucherers), „Stille" (Das vierte Gebot) und „Sanftleben" (Alte Wiener), während die Vorlauten, Kurzangebundenen und Aufbrausenden „Beller" (Das vierte Gebot), „Brummer", „Brüller" (Ein Faustschlag) und „Hitzig" (Ein Geschworener) heißen. Auf große Zerstreutheit soll der Name des Professors „Menger" (Ein Faustschlag), auf Bücherwissen der des Professors „Foliantenwälzer" ('s Jungferngift) hindeuten, jedoch verrät der Dichter durch diese beiden wenig geschmackvollen Benennungen nur, daß er nicht imstande ist, das Wesen des Gelehrten durch einen Namen treffend zu kennzeichnen. Einen Mangel auf sittlichem Gebiet verraten die Beinamen „Diebs-Annerl" (in der gleichnamigen Dorfgeschichte) und „Lotterie-Sepherl" (Gott verloren). Im Namen „Reindorfer" (Der Schandfleck) endlich ist die Beziehung sowohl zu seinem sittlich einwandfreien Charakter als auch zu dem Schandfleck seiner Hausehre deutlich erkennbar.

Diese Beispiele zeigen, daß Anzengruber die kennzeichnenden Namen in erster Linie in den Dramen verwendet, um den Grundcharakter einer Person auf möglichst einfache Art herauszustellen. Die Dorfgeschichten weisen demgegenüber meist nur Beinamen auf, wie sie sich die Dorfbewohner untereinander geben. Sie knüpfen an Besitz und Beruf an oder heben besondere Merkmale der Person hervor. Im städtischen Umkreise sind solche Namen sehr selten. Die „Bilder aus dem Leben einer großen Stadt" (XIII, 291—398) z. B. bringen an symbolischen Namen nur „Fröhlich" (Sein Spielzeug) für einen lebenslustigen Mann und „Parapluiemacher-Mali" (in der gleichnamigen Erzählung) für die bei einem Schirmfabrikanten beschäftigte Mali Löderer.

Neben die kennzeichnenden Namen treten zum Zweck individueller Charakterzeichnung und auch zur Aufhellung der Handlung die symbolischen Zeichen und Handlungen. Auch sie sind, so seltsam es scheinen mag, dem Naturalismus nicht unbekannt. Es sei nur daran erinnert, daß im III. Akt der „Weber" der Reisende durch seinen Musterkoffer (I, 330), der Lumpensammler Hornig durch sein Ziehband (I, 332), der Bauer durch seine Peitsche (I, 336) und der Schmied durch sein Schurzfell (I, 341) gekennzeichnet ist. In Hauptmanns Drama „Einsame Menschen" weisen die Bilder Darwins und Häckels im Wohn- und Speiseraum Vockerats auf die Geistesrichtung des Hausherrn hin. Ibsens Brand versinnbildlicht den ganzen Menschen mit seiner Forderung: „Alles oder nichts", Peer Gynt dagegen die ewig Halben und Kompromißler. Mit dem Knopfgießer tritt das personifizierte Symbol in das Drama ein. In der „Wildente" soll die Geschichte dieser Ente symbolisch gewertet werden; das wird durch den Titel noch besonders unterstrichen. Der Brand des Asyls in den „Gespenstern" deutet die Vernichtung der Lebensarbeit und Zukunftshoffnung der Frau Alving sinnfällig genug an. In der „Frau vom Meer" ist das Meer das Symbol des Rätselhaften und Verlockenden. Vollends gehäuft aber erscheinen die Symbole in Ibsens „Wenn wir Toten erwachen" und in Hauptmanns „Und Pippa tanzt" sowie in seiner „Versunkenen Glocke".

Auch Anzengruber verwendet symbolische Zeichen und Handlungen gern. Zeichen des Berufs sind die Rechen und Sensen der Bauern und ländlichen Arbeiter (IV, 77 und 149), die Hämmer des Steinklopferhans (IV, 5), Schreibfeder und Schreibärmel des Schreibers Zirl (III, 238), der Warenkasten des Hausierers (III, 181) und die Violine des Musikers (VII, 265), Zeichen äußerer Frömmigkeit z. B. Rosenkranz und Gebetbuch des Matthias Ferner (III, 16) und der Josepha (IV, 30) ebenso wie das schwarze Gewand des Dusterer im „Gwissenswurm".

Als Brenninger von den im Wirtshaus Versammelten Abschied nimmt, streicht er „ein Hölzchen an, läßt es aber plötzlich abgehen und nimmt die Pfeife mit der Linken wieder aus dem Mund" (IV, 52). Wie bald soll sein Leben wie die kleine Flamme des Streichhölzchens erlöschen. In ähnlicher Weise wird im „Vierten Gebot" der Tod Freys durch eine niedergehende Sternschnuppe angedeutet (V, 224). In demselben Stück reicht Hedwig der Josepha eine weiße Rose (V, 231) und spricht dabei, den Sinn der symbolischen Handlung deutend: „Übernächtig — bleich — und welk — paßt das?" Von symbolischer Bedeutung ist es, wenn Grillhofer sein Essen gierig hinunterschlingt (IV, 96), wenn Anna Schön eine Stelle zum vierten Male gießt (V, 148), wenn die „Freundin" dem Kranken einen Schluck Medizin gibt (XIII, 56), wenn der Steinklopfer bei Anton nach festerem Lehm fragt (IV, 39) usf.

Gern bedient Anzengruber sich der Pfeife, um symbolisch auf einen Gedanken hinzudeuten. Im „Meineidbauer" dreht der Großknecht, als er von der Schande der Mutter Vronis erzählt, „die Pfeife ins Rohr, daß diese zerbricht, und wirft die Stücke zur Seite" (III, 9). So ist auch seine schönste Hoffnung einst in Stücke gegangen und das erträumte Lebensglück zerbrochen. Ähnliche Beispiele bieten: IX, 255; X, 188; IV, 102.

Den symbolischen Handlungen entsprechen jene nicht seltenen Beispielerzählungen in Anzengrubers Werken, die auf besondere Charakterzüge oder eigentümliche Schicksalsfügungen hinweisen und Einsicht oder Entschluß der handelnden Personen wesentlich bestimmen. Der aufmerksame Leser

aber bekommt durch sie einen Hinweis auf den Fortgang der Handlung.

Als Annerl (Der Pfarrer von Kirchfeld) erfährt, wie sehr sie den Pfarrer Hell durch das Zurschautragen des geschenkten goldenen Kreuzleins ins Gerede gebracht habe, hofft sie, mit Gottes Hilfe doch den Weg aus all der Wirrnis zu finden, und erzählt als Beispiel für die wegweisende Liebe Gottes ein Erlebnis aus ihrer Kindheit (II, 65 f.).

Der „Meineidbauer" hört in der Hütte der Baumahm die Geschichte von einem geizigen Bauern, dem auf dem Sterbebette statt des Geistlichen der Teufel in eigener Person als Beichtvater erschien. Diese Erzählung ruft die Erinnerung an alte Sünden in ihm wach und stellt ihm sein eigenes Ende so schauervoll dar, daß sein ohnehin überreiztes Hirn den Gottseibeiuns leibhaftig vor sich sieht und ein Schlagfluß seinem Leben ein Ende macht (III, 85 f.). Agnes (Der ledige Hof) erkennt in der Geschichte von der Nagelschmied-Helen das Spiegelbild ihres Verhältnisses zu Leonhardt und entnimmt daraus die Lehre, daß sie kein Recht habe, ihn wegen seines Charakters und seines Verhältnisses zu Therese anzuklagen (II, 159 ff.). In „Brave Leut vom Grund" hält Amalie ihrer Tochter einen Spiegel vor, indem sie ihr die Geschichte von dem Ritterfräulein erzählt, das in ein „Ganserl" verhext war und zwei Liebhaber hatte (VI, 271 f.). Bei der Überraschung im Garten zeigt es sich dann, daß das Beispiel dem scharfen Mutterauge alle Ehre machte.

Symbolische Namen, Zeichen, Handlungen und Gleichniserzählungen: das ist das technische Rüstzeug, das Anzengruber nicht verschmäht, wenn er glaubt, uns mit diesen Hilfsmitteln auf einfache und eindringliche Weise einen Einblick in das individuelle Seelenleben seiner Gestalten verschaffen zu können. Es mutet auf den ersten Blick sonderbar an, daß ein Anhänger der naturalistischen Kunstauffassung sich solcher Mittel bedient. Indessen ist ja das Seelische nicht wie ein Körperliches den Sinnen gegeben, also auch keiner einfachen Nachzeichnung zugänglich. Der Naturalist kann immer nur von einem Körperlichen ausgehen und zum Geistigen die Brücke schlagen. In diesem Sinne trägt der Naturalismus den Keim des Symbolismus in sich.

2. Hervorhebung typischer Züge.

Neben dem Individuellen findet sich indessen auch viel Typisches in Anzengrubers Charakteren. Der Adel, die Geistlichkeit, der Bürger, der Bauer, der Arbeiter: ein jeder Stand wird besonders charakterisiert. Es verlohnt sich, dieser auffallenden Eigenart Anzengrubers näher nachzugehen.

Der Adel bleibt in seinem starren Festhalten am Althergebrachten und in seinem unsinnigen Ankämpfen gegen den Fortschritt hinter der Zeitidee zurück (Graf v. Finsterberg). Die Wahrung der äußeren Form erscheint ihm als Hauptsache (Konrad v. Weißberg), eine innere Würde kann ihm oft nicht mehr zugesprochen werden (Herr von Pittmann ist ein Zuträger und Erpresser). So wirkt der Adel als Repräsentant veralteter Anschauungen. Damit der Regel die Ausnahme nicht fehle, stellt Anzengruber im Grafen von Rankenstein einen Edelmann dar, der die Zeichen der Zeit versteht. Dagegen sind von Wernberg, von Wießling und ihre Muhme von Schnupflich reine Possenfiguren.

Die hohe Geistlichkeit bringt Anzengruber nicht zur Darstellung. Den niederen Geistlichen, insbesondere den älteren unter ihnen, ist ein tiefes Verständnis für die Sorgen und Nöte ihrer Pfarrkinder eigen, das sie nicht selten dazu führt, in die Gemeindeangelegenheiten leitend einzugreifen. Daß der eine oder andere von ihnen in dieser Hinsicht auch einmal zu weit geht, wird immer eine Ausnahme bleiben. Und selbst diese Ausnahme hat in Anzengrubers Dichtung ihre Darstellung gefunden in dem herrschsüchtigen Eiferer Eisner (Der Einsam).

Im bäuerlichen Milieu heben sich die Großbauern von den Kleinbauern scharf ab. Der Großbauer hat etwas Herrisches an sich; er kennt es nicht anders, als daß die Kleinbauern seiner Ansicht zustimmen und seinen Befehlen gehorchen. Der größere Besitz verleiht ihm ein erhöhtes Ansehen, und im Gefühl seiner Würde und Wichtigkeit tritt er unter die Schar der kleinen Leute (IV, 15; II, 200 ff.). Er liebt es, im Wirtshaus in der Honoratiorenstube, in der Kirche aber im besonderen Stuhl möglichst weit vorne zu sitzen. Seine Stube zeigt gediegenen Hausrat aus Vorväterzeit, sein Anzug ein feineres Tuch und silberne Knöpfe. In alledem nimmt er der Masse

der mittleren und kleineren Bauern gegenüber eine besondere Stellung ein, und doch bleibt er im Grunde seines Wesens ein Bauer wie die anderen auch.

Der Angelpunkt, von dem aus der Charakter jedes Bauern beurteilt werden muß, ist sein Verhältnis zum Besitz. Dieser nimmt in seinem Fühlen und Denken eine zentrale Stellung ein. Von Jugend auf mit der Scholle aufs engste verbunden, bleibt er ihr auch bis an sein Ende ergeben. Wer es vermag, sich vom heimatlichen Anwesen zu trennen, der tritt damit in eine andere Welt über, die der Bauer nicht versteht (Örtler). In diesem engen Verbundensein mit der heimatlichen Erde wurzeln daher die großen Konflikte, die ihm zustoßen können, und es zeugt von der Wirklichkeitsnähe des Anzengruberschen Schaffens, daß er diesen entscheidenden Zug allen seinen Bauerngestalten aufgeprägt hat.

Was aber hat der Kleinbauer und Katenbesitzer dem Machtwillen und dem Einfluß des „Großkopfeten" entgegenzusetzen? Was von jeher der an physischer Kraft Schwächere dem Starken entgegengesetzt hat: Verschlagenheit und List. Es ist bezeichnend, daß die Sinnierer und Grübler bei Anzengruber Kleinbauern oder kleine Leute sind. Können sie die Last, die das Leben ihnen auferlegt, auch nicht auf andere Schultern abwälzen (IV, 26), so versuchen sie wenigstens, dem Schlimmsten klug auszuweichen oder durch List einen Vorteil zu erlangen. Sie fügen sich jedem Großen und Einflußreichen, sei es nun der Großbauer, der Bürgermeister oder der Pfarrer, und bilden so die beherrschte Masse. Sie knurrt und murrt zwar auch einmal und ist Neuerungen eher zugänglich, aber sie revoltiert nicht; denn auch der geringere Besitz ist immer noch besser als gar keiner, und durch ein Heraufbeschwören von Gefahren könnte das Los ebenso leicht verschlechtert als verbessert werden. Diesem Typ der gefügigen, nach beiden Seiten hinkenden Menschen gehört die wenig hervortretende Masse der Bauern Anzengrubers an, und es ist zuzugeben, daß auch dieser Grundzug dem Leben entnommen ist.

Und endlich nun das Heer der ländlichen Landlosen, der Tagelöhner, Arbeiter, Knechte, Mägde und Hütejungen! Was sie alle eint, ist die Sorge um das tägliche Brot.

Wer eine feste Stellung hat, dünkt sich dem Tagwerker überlegen, und wer es zum Großknecht gebracht hat, kann mit Genugtuung auf sein Leben zurückblicken und mit einem gewissen Stolz etwa auf eine junge Magd hinabsehen. Eine lange Stufenleiter mit den verschiedensten Graden wird auf diesem engen Gebiet sichtbar, und es zeigt sich eine differenzierte Gesellschaft, wo der oberflächliche Blick zunächst nur eine gleichförmige Masse sah. Das Typische aber ist auch hier mit sicherem Blick erkannt und mit Meisterschaft gestaltet.

Die Personen Anzengrubers, die dem städtischen Milieu angehören, lassen weniger die typischen als die individuellen Züge erkennen. Auch die Schichtung einzelner Berufe und Stände ist hier nicht so deutlich sichtbar. Die oberen Gesellschaftsschichten: Adel, Gelehrte, höhere Beamte, Großhandel und Industrie fehlen fast vollständig, und wo sie auftreten, sind sie nicht Abbilder der Wirklichkeit, sondern Karikaturen. Es sei nur an die bereits erwähnten Vertreter des Adels und an die Gelehrten Dr. Knorr (Elfriede), Professor Menger (Ein Faustschlag), Professor Foliantenwälzer ('s Jungferngift) und an die Vorstadtgeschichte „Der Herr Professor" erinnert. Nur die Mittelschicht der städtischen Bevölkerung wird in durchgezeichneten Charakteren zur Darstellung gebracht. Hineingestellt in eine Zeit des Überganges, gehen die trägen, einer Umstellung unfähigen Naturen zugrunde und offenbaren in ihrem Niedergang die mannigfachen Schäden einer absinkenden Klasse. In diesem gemeinsamen Schicksal erkennt man auch das Typische all dieser Charaktere; es ist das gemütliche Wienertum, das im Strom des Lebens sorglos dahinschwimmt, ohne sich um die Aufgaben der Zeit zu bekümmern und nach einem Ziel des Daseins ernstlich zu fragen. Der Arbeiter dagegen begreift den Zug der Zeit und die Forderung des Tages und ringt sich in dem allgemeinen Strudel empor.

Eine Fülle von typischen Zügen ist also für Anzengrubers Menschengestaltung charakteristisch. Wie hängt sie mit der naturalistischen Tendenz seines Schaffens zusammen?

Nach Zola ist der naturalistische Dichter Beobachter und Experimentator in einer Person. Der Beobachter richtet seinen Blick auf die Einzeldinge, der Experimentator sucht das Gesetz,

Es kann aufgezeigt werden, indem bei der Auswahl des Stoffes immer wieder zu Ausschnitten aus der Wirklichkeit, bzw. zu Charakteren gegriffen wird, die eine gewisse Ähnlichkeit in ihrer Struktur aufweisen, so daß der naheliegende Vergleich das Allgemeingültige leicht erkennen läßt. Bei solcher Schaffensart behauptet der Beobachter im Dichter den Vorrang. Der Dichter kann jedoch auch den einzelnen Fall so darstellen, daß in ihm das Überindividuelle klar zum Vorschein kommt; er tritt an die Einzeldinge mit dem Blick für das Typische heran und wählt unter ihnen das als geeignet erkannte Objekt aus. So schafft Anzengruber; er ist, um mit Müller-Freienfels zu sprechen, ein „Typenseher"[7]. Über diese Art seines Schaffens verbreitet er sich des längeren in dem mehrfach zitierten Brief an Dr. Julius Duboc vom 30. Oktober 1876 (Br. I, 291). Das Typische im Wirklichkeitsbilde betont er auch in dem bereits angeführten Aph. 808.

Somit ist auch das starke Hervortreten des Typischen vom Standpunkt der naturalistischen Kunstauffassung durchaus gerechtfertigt. Bölsche hält die Darstellung des Typischen im Individuellen sogar für die schwerste Aufgabe der Kunst: „Einen Menschen bauen, der naturgeschichtlich echt ausschaut und doch sich so zum Typischen, zum Allgemeinen, zum Idealen erhebt, daß er imstande ist, uns zu interessieren aus mehr als einem Gesichtspunkt, — das ist zugleich das Höchste und Schwerste, was der Genius schaffen kann[8]."

c) *Das Milieu.*

Der Naturalismus erst hat dem Begriff „Milieu" seinen ihm eigenen Inhalt gegeben und die Kunst der Milieuschilderung verfeinert, ja auf die Spitze getrieben. Für Anzengrubers Schaffen sind zwei Milieukreise bezeichnend: der dörfliche und der städtische. Wenn wir im folgenden der Frage nähertreten, wie er diese beiden an sich so verschiedenen Welten darstellt,

---

7. Richard Müller-Freienfels: „Poetik." A. N. u. G. Leipzig 1914, S. 30.

8. W. Bölsche: „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie", S. 13.

so werden wir besonders auf die Wohnstätten und auf die Beschäftigung der Bewohner zu achten haben.

1. Die Wohnstätten.

Selten führt Anzengruber den Leser mitten ins Dorf, um ihn am Leben und Treiben des Dörflers teilnehmen zu lassen, vielmehr liebt er es, den Lebenskreis seiner Gestalten vom allgemeinen dörflichen Hintergrund abzuheben und ihn durch eine abseits liegende Wohnstätte zu isolieren. Die einsam gelegenen großen Bauernhöfe, die verstreuten Katen, die letzten Hütten am Dorfende sind meist die Schauplätze seiner Dorfgeschichten und der beiden Dorfromane.

Von den 16 Erzählungen des 1. Bandes der Dorfgeschichten wird nur bei 4, von den 17 Erzählungen des 2. Bandes bei 10 nicht ausdrücklich erwähnt, daß die Wohnstätte der Hauptpersonen abseits vom Orte liege. Aber auch in diesen 14 Erzählungen gibt der Dichter kein anschauliches Bild der Ortschaft, sondern nur ein solches der Wohnstätte. Das Dorf tritt dagegen so sehr zurück, daß auch diese Örtlichkeiten wie aus dem Gemeindeverband gelöst erscheinen; ganz isoliert sind z. B. die Bauernhöfe in „Hartingers alter Sixtin", in der „Totenbeschwörung" und „Der Versuchung unterlegen".

Vom künstlerischen Standpunkt betrachtet, ist diese Isolierung ein Vorteil und ein Nachteil. Ein Vorteil insofern, als das Interesse des Lesers auf einen Punkt gelenkt und durch keine Nebenumstände abgezogen wird, ein Nachteil insofern, als durch die Vernachlässigung des Dorfbildes die Milieuschilderung empfindlich leidet. Sie ist einseitig eingestellt auf Abbauten und Dorfeingänge und gibt kein Bild ganzer Dörfer. Daher muß auch die Schilderung des Gemeinschaftslebens im Dorf zu kurz kommen.

Und nun zu den Wohnstätten selbst! Selten geht die Beschreibung des Wohnhauses so ins einzelne wie die Schilderung der Werkstätte des Wagners in „Josel und Julie"; noch seltener sind eingehende Schilderungen eines Wirtschaftshofes. Im „Sternsteinhof" führt die Frau Bas der Sepherl die beiden Besucherinnen zwar durch Haus und Hof; aber auch in dieser längsten Schilderung, die Anzengruber vom Wirtschaftshof im

Zusammenhang gibt, fehlt ein Eingehen auf das einzelne; Scheune und Stall kommen besonders kurz dabei weg (X, 50/51). Ebenso in XI, 124 und 290.

Treten wir endlich vom Hof in die Bauernstube oder in die Stube des dörflichen Arbeiters, so werden wir auch hier in den allermeisten Fällen eine genaue Einzelschilderung der Einrichtung vermissen. Wie kurz wird z. B. im „Sternsteinhof" der Gegensatz der beiden Wohnungen, in denen Muckerl und Helene heranwachsen, gekennzeichnet (X, 9 f.), wie allgemein gehalten ist auch die längere Schilderung der Inneneinrichtung des Wohnhauses auf dem Sternsteinhof (X,51 f.). Da wird vom „Notwendigen" und „Entbehrlichen" gesprochen; aber der reiche Wäschevorrat wird nicht durch Vorzeigen besonders wertvoller Stücke dem Auge nahegebracht, und der Silberschrank bleibt gänzlich verschlossen.

In den Dramen sind Schilderungen der Inneneinrichtung häufiger; ich weise nur auf folgende Stellen hin: II, 126, 149, 226, 261; III, 26, 42, 64, 82, 127, 169, 231; IV, 27, 43, 95, 190, 236, 269. Aber auch in diesen Szenerieschilderungen verliert sich Anzengruber kaum jemals in Einzelheiten, die vom Zweck des Dramas abführen und in eine Kleinmalerei des Nebensächlichen ausarten, wie sie der Naturalismus vielfach liebt. Ausnahmen bestätigen auch hier die Regel (III, 26; IV, 236).

Anzengruber gibt in keinem seiner Werke, weder in den Erzählungen noch in den Dramen, ein groß angelegtes Gemälde eines Stadtbildes. Immer sind es nur kleine Ausschnitte, Durchblicke und Teilansichten, die er dem Leser in den Erzählungen, dem Zuschauer in den Dramen darbietet. Doch rundet sich dieses Bild, im ganzen gesehen, allmählich ab, und es entsteht dadurch ein Mosaikbild von eindringlicher Kraft. In den Dramen und Erzählungen des städtischen Stoffkreises finden sich unvergleichlich mehr häusliche Szenen als im dörflichen und als Rahmen hierzu kürzere oder längere Beschreibungen der Wohnungseinrichtung. Eine naturalistisch kleinmalende Einzelschilderung ist jedoch auch hier selten.

In der Regel ist die Schilderung der Wohnstätte bei Anzengruber nicht Selbstzweck,

Im Schandfleck fährt Magdalena ihrem neuen Wirkungsort entgegen. Dabei wird die Landschaft geschildert, um die Namen „Föhrendorf", „Grasbodenbauer" und „Hinterwalden" zu erklären. Dem gleichen Zweck dienen die Szenenanweisungen in IV, 58 (Der gelbe Hof) und IV, 149 (Kahle Lehnten).

Im „Doppelselbstmord" wird die zweigeteilte Wirtsstube (IV, 190), in der „Trutzigen" der Hofraum der „Goldenen Geiß" (IV, 371) eingehend geschildert, um die Handlung möglich zu machen. Am auffallendsten ist der Zusammenhang zwischen Szenenanweisung und Handlung jedoch im „Fleck auf der Ehr", wo die Szenerie so eingerichtet werden mußte, daß in der 11. Szene des I. Aktes 3 Handlungen zugleich ablaufen können (II, 183 und 218 ff.).

Die Beschreibung der Wohnstätte und der Wohnungseinrichtung soll ferner auf die wirtschaftliche Lage des Besitzers, bzw. Inhabers hinweisen und oft auch den Gegensatz von reich und arm noch besonders hervorheben (II, 126, 149, 226, 261; V, 94, 131; IX, 278; X, 1; XI, 1, 60, 361, 366; XII, 197).

Vor allem aber steht die Schilderung der Wohnstätte bei Anzengruber im Dienste der Charakterisierung der Personen. Wie treffend wird die Familie Schalanter im „Vierten Gebot" nicht schon durch das verwahrloste Wohnzimmer (V, 165) gekennzeichnet, während die schlichte Gradheit und Ehrlichkeit Bergauers und seiner Tochter sich in einem einfach möblierten, aber äußerst nett gehaltenen Zimmer widerspiegeln (VI, 47). Ein Gegenstück finden beide in der Epik. Der Familie Schalanter und ihrer schlampigen Wirtschaft stellt sich Familie Zeidlhuber (Die Kameradin, XIII, 145 f. und 152 f.) würdig an die Seite, und Fräulein Seraphin, die Beschützerin der „Leichtfertigen", hat ein so reinliches und freundliches Zimmer wie Johanna Bergauer (Der Christabend einer Leichtfertigen, XIII, 489). In ähnlicher Weise werden die beiden Hauptpersonen der humorvollen Erzählung „Nit gehn tan tat's" durch ihre Hütten charakterisiert (XII, 154 f.). Weitere Beispiele: XIII, 3, 35, 66, 368; X, 1.

Die knappen Beschreibungen, die Anzengruber von Wohnstätten und Örtlichkeiten gibt, wollen also Namen von Personen und Ortschaften erklären, die kommende Handlung vorbe-

reiten, die wirtschaftliche Lage kennzeichnen und gewisse Personen charakterisieren.

2. Die Beschäftigung.

Der Dichter, der ein ungeschminktes Bild des Lebens geben will, muß uns den Menschen zeigen in seiner innigen Verbundenheit mit seinem Lebens- und Wirkungskreise. Seine auf den Erwerb gerichtete Arbeit in Haus und Hof wird den teilnehmenden Leser ebenso interessieren wie sein Wirken zum Wohle seiner Mitmenschen.

Daß die Darstellung ländlicher Arbeit auf der Bühne äußerst schwierig ist, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden; insbesondere gilt das von aller Feldarbeit, die nicht an einen Ort gebunden ist, sondern über weite Flächen führt. Sie kann für szenische Darstellungen nicht in Frage kommen. Ebensowenig die meisten Arbeiten in Hof, Scheune und Stall. Es kann daher nicht Wunder nehmen, wenn Anzengruber die Bauern in der Regel nicht bei der Arbeit vorführt und somit in seinen Dramen kein Bild von bäuerlicher Arbeit geben kann. Ansätze dazu fehlen freilich nicht (II, 103, 227; IV, 77, 149). Die technischen Schwierigkeiten, die sich der Darstellung dörflicher Arbeit im Drama entgegenstellen, fallen auf dem Gebiet der epischen Dichtung fort. Hier bietet sich vielmehr reichlich Gelegenheit zu eingehender Einführung in die mannigfachen Tätigkeiten des auf dem platten Lande lebenden werktätigen Volkes. Wie werden diese Möglichkeiten von Anzengruber ausgeschöpft?

In der Regel deutet Anzengruber die landwirtschaftliche Arbeit nur dadurch an, daß er die Personen zur Arbeitsstätte gehen oder von dieser kommen läßt (IX, 42, 136, 165, 207, 407). Die Arbeit selbst wird nur hin und wieder und auch dann noch recht ungenau angegeben; so spricht der Dichter im „Schandfleck" von den „letzten Feld-, Wiesen- und Gartenbestellungen des Jahres" (IX, 407).

Was von der Feldarbeit der Männer, das gilt auch von der Frauenarbeit in Haus, Hof und Garten; auch von ihr gibt der Dichter keine eingehende Schilderung, sondern meistens andeutende Hinweise (IX, 2, 80, 137; X, 59). Sehr lehrreich ist in

dieser Hinsicht das Gespräch der Reindorferin mit der Müllerin über ihre Erfolge in der Wirtschaft (Der Schandfleck, IX, 137 f.). Die Äußerungen der beiden Frauen sind so allgemein gehalten, daß sie mehr auf Handel als auf ländliche Arbeit deuten und ebensogut oder noch eher von zwei Krämerfrauen getan sein könnten.

Anzengruber muß es sich versagen, den Landmann bei seiner schweren Feldarbeit vom Beginn des Frühlings bis zum späten Herbst vorzuführen; er muß es sich versagen, die Bauernfamilie im ruhigen Winter bei der Pflege des Viehes, beim Drusch des Getreides, bei der Herstellung der eigenen Kleidung und bei der Instandsetzung des landwirtschaftlichen Geräts zu zeigen, weil ihm alle diese Dinge nicht aus eigener Anschauung bekannt sind.

Die Städte sind Stätten der Arbeit. Sie waren es in früherer Zeit, als noch das Handwerk blühte; sie sind es in der Gegenwart noch mehr, da Maschinen aller Art die Handarbeit allmählich verdrängen, so daß der Fabrikarbeiter den Handwerker ablöst.

Anzengrubers Dichtung läßt diesen Übergang, der den Ruin des Handwerkerstandes bedeutet (Ein Wilder von Profession, Ein Wiedersehen, Der gekränkte Gatte), deutlich zutage treten. Öfter führt er uns an die Arbeitsstätte und zeigt uns den Städter bei der Berufsarbeit, so z. B. in V, 147, 165; VI, 316; VII, 133; XIII, 15, 22, 69, 294, 406, 507, 518.

Der Fabrikherr und seine Arbeiter, der Hausbesitzer und sein Hausbesorger, der Kaufmann und seine Angestellten, der Gastwirt und der Kellner, die verschiedensten Handwerksmeister mit ihren Gesellen, die Angehörigen der gelehrten Berufe, wie Ärzte, Rechtsanwälte und Professoren, die Künstler und die Geistlichen, Offiziere und Soldaten, Gendarmen, Polizisten und Landstreicher und endlich das große Heer der Dienstboten: sie alle ziehen vor unseren Augen vorüber und lassen uns in ihre Tagesarbeit und in ihre Standes- und Berufssorgen Einblick nehmen. Freilich dürfen wir auch hier bei keinem von ihnen verweilen. Immer nur gibt der Dichter Augenblicksbilder, die kaleidoskopartig an dem Zuschauer vorüberziehen.

Ein Blick auf die Milieuschilderungen der Anhänger Zolas läßt erkennen, um wieviel schärfer diese beobachtet, um wieviel wirklichkeitstreuer sie den Menschen innerhalb seiner Umwelt dargestellt haben. Das Geheimnis ihres Erfolges lag darin, daß sie ihre künstlerische Begabung durch planmäßige Beobachtungen unterstützten. So verpflanzten sie das reiche Leben in die Dichtung und gaben im naturalistischen Roman jener Tage ein Weltbild, in dem jeder Beruf, jeder Stand, jede Gesellschaftsschicht und jede Wirtschaftsform einen Platz fand.

Anzengrubers Dichtung begnügt sich demgegenüber mit zwei Ausschnitten aus der Wirklichkeit; sie gibt Bilder aus dem Leben der Bauern und aus der Welt der Kleinbürger. Das städtische Milieu war dem Dichter genau bekannt; mit Bauern war er jedoch nur gelegentlich in Berührung gekommen. Er betonte ausdrücklich, daß er „Großstädter mit Leib und Seele" sei (Br. II, 85), sah mit einer gewissen Geringschätzung auf den Dörfler hinab und nannte Rosegger, den meisterhaften Darsteller ländlicher Verhältnisse, einen „schreibenden Bauer" (Br. II, 113). Milieustudien im Sinne Zolas trieb Anzengruber nicht. Daher konnte seine Dichtung die Naturnähe, die der Naturalismus verlangte, im dörflichen Stoffkreise nicht erreichen, und es mußte ihr auch die von der kleinbürgerlichen so ganz verschiedene Welt der geistig Hochstehenden, der Gelehrten, der Künstler und der Führer in Staat und Wirtschaft verschlossen bleiben[9]. In alledem zeigte die wissenschaftliche Methode Zolas ihre Überlegenheit gegenüber dem Kunstschaffen Anzengrubers.

d) *Die Natur.*

1. Naturschilderung.

Aus dem neuen Lebensgefühl eines jungen Geschlechts geboren, bekämpfte der Naturalismus zunächst die Schäden der Kultur seiner Zeit, indem er sie mit möglichster Wirklichkeitstreue zur Darstellung brachte. Einer weiteren Generation der neuen Kunstrichtung mußte es überlassen bleiben, mit den verfeinerten Stilmitteln der naturalistischen Kunst die großen

9. Vgl. H. Sittenberger: „Studien zur Dramaturgie der Gegenwart", S. 339 f.

Fragen der Zeit weiter zu behandeln und sodann auch das große Gebiet der Natur neu zu erobern. Unter diesem Gesichtspunkt ist Anzengrubers Verhältnis zur Naturschilderung ein wichtiger Anhaltspunkt für seine Einordnung in den Entwicklungsgang des Naturalismus.

„Die Luft fächelte lind und rein, denn der Bach sammelte in sein Bett den gerinnenden Schnee und wusch es vom Kies bis zum Uferrande; die Knospen waren geplatzt, und Bäume und Büsche standen in Blüte oder jungem Grün, doch machte diese zarte Zier die Äste und Zweige noch nicht schatten und gab zwischendurch dem Blicke die weiteste Ferne und nächste Nähe frei" (X, 169). So kurz wird im „Sternsteinhof" der Frühling eingeführt. Ähnlich kurz ist die Schilderung einer Sommerlandschaft im „Diebs-Annerl". „Draußen war Sonntagsruhe, das Licht lag über allem, als wäre es ein ruhiger, tiefer See und die Erde der Grund, der Wind bewegte nur leise Blätter und Gras, daß sie in den Lichtwellen spiegelten und glänzten, das Lüftchen strich durch das offene Fenster, und Stäubchen tanzten in den langen Lichtstreifen, die in die Stube fielen" (XI, 92). Weitere Beispiele der Naturschilderung: IX, 30, 87, 277, 366/67; X, 96, 101, 209, 214; XI, 130, 462; XII, 1.

Anzengrubers Erzählungskunst kennt kein verweilendes Anschauen einer Landschaft und kein ruhevolles Versenken in das Einzelne und Kleine der Natur. Mit kaum je verhaltenem Schritt eilt die Handlung vorwärts, und so stehen die meisten Ruhepunkte kurzer Naturschilderung zugleich im Dienst anderer Aufgaben. Was der Dichter mit der Naturschilderung bezweckt, mögen folgende Beispiele verdeutlichen.

Am Tage der Geburt des Schandfleck sitzt Reindorfer wie so oft in der Laube. Es ist ein herrlicher Sommertag, die Sonne scheint warm vom Himmel hernieder, die Vögel singen, die ganze Natur atmet Leben und Freude (IX, 4). Hier wird die Lebenslust und Sommerfreude der sorgenvollen Stimmung Reindorfers entgegengesetzt und dient dazu, letztere noch stärker hervortreten zu lassen. Gleichem Zweck dient die kurze Schilderung des Morgens am Anfang des 3. Kapitels (IX, 30 f.). Welch ein Gegensatz der Stimmungen, ausgelöst zuerst durch die unberührte Natur und dann durch die Gegenwart der ge-

fallenen Frau und des Schandfleck! Lachender Sonnenschein empfängt die heimkehrenden Krieger im „Gänseliesel" (XI, 37). Aber der Fleischerfritz war bei Orléans gefallen, und daher konnte Gänseliesel an der allgemeinen Freude nicht teilnehmen. Ihre Trauer steht in scharfem Gegensatz zu all der Fröhlichkeit um sie her, zu der lachenden Natur und zu den frohbewegten Menschen (XI, 38). Auf Kontrastwirkung angelegt ist endlich auch jene Stelle des „Schandfleck", wo Florian mit seinen liederlichen Gesellen ein wüstes Zechgelage hält (IX, 252 f.).

„Schwere, niederhangende Wolken trieben vor dem Winde einher" (X, 276), als Muckerl am Abend aus der Stadt heimkehrte. Man hatte ihn nicht in die Lebensversicherung aufgenommen, und er wußte nun, daß er den Keim des Todes in sich trage. Hier wird das entmutigte Gemüt durch die trübe Stimmung der Natur noch mehr niedergedrückt und beim Leser der Eindruck der Trostlosigkeit vertieft. Die „fromme Kathrin", die ihr Leben in einem engen Landschaftskreise verbracht hat, wird vom Dichter in eben diesen Kreis hineingestellt. Abendsonnenschein verklärt Dorf und Land und gibt einen guten Hintergrund für die versöhnliche, milde Stimmung der Alten, die ohne Bitterkeit auf ihr Leben zurückblickt. In weicher Stimmung kehrt Grillhofer von der Fahrt nach der „Kahlen Lehnten" nach Hause zurück. Diese milde Stimmung unterstreicht Anzengruber noch durch die Beleuchtung, indem er „helles Mondlicht" in die Stube fallen läßt (IV, 158). In diesen und ähnlichen Fällen hat die Naturschilderung also den Zweck, die Stimmung zu vertiefen.

Besonders liebt es Anzengruber, dem Kampf der Menschen einen ebensolchen der Elemente zur Seite zu stellen. Das Schlußkapitel in „Diebs-Annerl" mit seinem Ringen der beiden Eheleute um den kleinen Knaben wird von einem schweren Gewitter begleitet (XI, 102 ff.). Donnerschläge unterstreichen im „Gwissenswurm" die keifende Abfertigung, die die Bäuerin dem alten Grillhofer zuteil werden läßt (IV, 154). In besonders kraftvoller Weise findet der Seelenkampf der Agnes (Der ledige Hof) in dem Gewittersturm der Natur seinen Widerhall (II, 161 ff.). Ähnlich wird der Endkampf zwischen Vater und Sohn im „Meineidbauer" während eines Gewitters ausgefochten (III, 79 ff.).

2. Natursymbolik.

In den letzten Beispielen dient die Schilderung des Naturgeschehens zugleich dazu, symbolisch den Seelenkampf der Personen anzudeuten; die Naturschilderung wird zur Natursymbolik, d. h. ein Vorgang der Natur wird bedeutsam durch die Beziehung zum Innenleben des Menschen oder zu dem Schicksal, das einer Person bevorsteht.

In den kurzen Liebestraum zwischen Florian und Magdalena (Der Schandfleck) läßt der Dichter immer wieder das Naturgeschehen hineinspielen. Gleich zu Anfang scheint es, als wollten die Wesen der Natur die Liebenden warnen und von einer Verbindung abhalten (IX, 104, 106, 109, 110). Dann mehren sich die unheildrohenden Zeichen. Das 8. Kapitel leitet der Dichter mit den Worten ein: „Diesmal jagten Wolken über den Nachthimmel und deckten von Zeit zu Zeit die Mondscheibe, und dann lief jedesmal ein schwarzer Schatten über die Gegend" (IX, 112), und jedesmal, wenn die beiden Liebenden im folgenden ihrer Hoffnung Ausdruck geben oder übermütige Freude äußern, läßt er einen dunklen Wolkenschatten über Mond oder Landschaft laufen (IX, 112, 114, 116), bis endlich auch der „tiefdunkle Schatten einer schweren Wolke" (IX, 123) das davoneilende Mädchen den Blicken Florians entzieht.

So begleiten die Naturvorgänge die fortschreitende Handlung und dienen dem Dichter als Mittel, die Stimmung zu tönen und zu wandeln und auf Hemmnisse und sogar auf den wehmütigen Ausgang hinzuweisen.

Ein unheimliches Gefühl des Grausens erweckt die Verquickung von Handlung und Natursymbolik am Schluß der Dorfgeschichte „Unrecht Gut" (XII, 359 ff.). Sturm und Regen begleiten die Auseinandersetzung der Gänseliesel mit der Jungfrau Maria in der nächtlich einsamen Kapelle (XI, 40 f.). Mit der siegenden Finsternis wird am Schluß auch die Strafe der Gänseliesel angedeutet; ihr Geist ist von da ab umnachtet. Finsternis und Licht der Natur werden dem Dichter so zu Symbolen des seelischen Lebens und weiterhin auch zu Sinnbildern geistigen und sittlichen Aufstiegs und Niederganges. Drei seiner Dramen (Der Pfarrer von Kirchfeld, Der Meineidbauer und Doppelselbstmord) schließen mit dem Ausblick in den an-

brechenden Tag und künden damit, daß mit dem Ende des Stückes eine aufsteigende Entwicklung anhebe. Das Gegenstück hierzu bietet „Stahl und Stein". Die Abendröte, die dem von Pfarrer Milde gekennzeichneten Geschlecht leuchtet, deutet symbolisch an, daß die Tage dieser Heuchler gezählt sind.

Eine andere symbolische Auswertung zeigt der Eingang der Dorfgeschichte „Die Herzfalte". Der alte Randinger sitzt am Sonntagmorgen vor der Tür und beobachtet, wie ein Käfer eine Raupe überfällt. Eine besondere Bedeutung erhält die Stelle durch die folgenden Worte des Dichters. Sie bringen eine Anwendung des Gesagten auf das menschliche Leben und zeigen, daß der Dichter den Naturvorgang als Gleichnis gewertet wissen will. Er sagt: „Der Randinger dachte nicht daran, und er hatte dermalen auch keinen Anlaß, es zu denken, daß das Schicksal den Menschen auch so unversehens anspringen könnte, wie der Raubkäfer den Wurm, und daß dann auch kein Aufbäumen und kein Niederkrümmen helfen würde . . ." (XII, 130 f.).

Auch solcher Gleichnishandlungen finden sich mehrere in Anzengrubers Werken, wenn auch der Dichter nicht immer wie hier die Deutung selbst gibt (XI, 45 f.; IX, 90 f.; IX, 109).

Es sei in diesem Zusammenhang noch kurz erwähnt, daß auch die Musik bei Anzengruber oft in den Dienst der Symbolik tritt und ähnliche Aufgaben zu erfüllen hat wie die Naturschilderung. Zur Vertiefung der Stimmung z. B. geht die Raufszene in den „Kreuzelschreibern" unter „barockkomischer Schlachtmusik" (IV, 58) vor sich. Stimmungsvoll wirkt die Unterstützung, die das Gebet Grillhofers durch die Musik erfährt (IV, 163). Auf Kontrastwirkung ist es berechnet, wenn neben dem lebenslustigen Gesang der Horlacher-Lies zugleich das Bußlied Dusterers erklingt (IV, 123 f.), oder wenn in „Hand und Herz" gerade in dem Augenblick, da Weller seine Mordtat offenkundig macht, draußen die Musik mit einer heiteren ländlichen Weise einsetzt (III, 172). Musik und Naturgeschehen wirken zusammen, um den Kampf zwischen Ferner und seinem Sohne besonders eindringlich zu gestalten und dem Zuschauer Einblicke in das Herz Ferners zu verschaffen (III, 79 ff.).

Zusammenfassend läßt sich sagen: Nur selten findet man bei Anzengruber Schilderungen der Landschaft oder des Natur-

geschehens um ihrer selbst willen, und wo solche Schilderungen auftreten, da sind sie recht kurz gehalten. Meistens gibt die Natur nur den Resonanzboden ab für menschliches Erleben. Durch Naturschilderungen wird die Seelenlage der Personen veranschaulicht, die Gemütsstimmung vertieft, verstärkt oder kontrastiert. Durch Gleichnisse aus dem Naturgeschehen bereitet der Dichter auf das Kommende vor, oder er läßt durch sie den Sinn des Geschehens klarer hervortreten. In alledem offenbart es sich, daß Anzengruber nicht Naturschilderungen geben will, etwa in der Art wie die Spreewaldschilderungen in Bölsches „Mittagsgöttin" oder die Meeresschilderungen in Hauptmanns „Atlantis", sondern daß die Behandlung der Fragen des Menschenlebens der Gegenstand seiner Kunstübung ist. In dieser Hinsicht gehört er also der älteren Gruppe von Naturalisten an, die durch die Namen Zola, Tolstoi und Ibsen gekennzeichnet ist, und steht unter diesen durch die symbolische Auswertung des Naturgeschehens wiederum Ibsen besonders nahe.

II. Die Sprache.

a) *Hochsprache und Mundart.*

In sprachlicher Hinsicht ist der Naturalismus dadurch gekennzeichnet, daß er mehr als bis dahin üblich den Dialekt verwendet. Er tut es um der größeren Naturwahrheit willen. Auch Anzengruber bedient sich des Dialekts; er verwendet ihn sowohl in den Dramen als auch in den Erzählungen. Vergleicht man die Werke der Frühzeit seines Schaffens mit denen aus den letzten Jahren seines Lebens, so sieht man, daß die Verwendung der Mundart zugenommen hat.

Besonders aufschlußreich für diese Frage ist der „Schandfleck" in seinen beiden Bearbeitungen. Der mundartliche Einschlag ist im zweiten Teil viel ausgeprägter als im ersten, und nur jene Stellen, die aus der ersten Bearbeitung übernommen sind, tragen auch das Sprachgewand des ersten Teiles, so z. B. die auf Florian bezüglichen Abschnitte. Wie anders dagegen die Sprache des alten Reindorfer und der Magdalena in beiden Teilen! Man vergleiche z. B. die Abschiedsworte Reindorfers an Magdalena (IX, 166) mit denen an den Grasbodenbauer (IX,

383) oder die Ausdrucksweise Magdalenas in IX, 106 und IX, 364 f. Selbst Stellen, die wörtlich übernommen sind, haben eine sattere Dialektfarbe bekommen, wie ein Vergleich der Unterredung Reindorfers mit dem Zukünftigen des Schandfleck beweist. In der ersten Fassung (IX, 441) heißt es z. B.: „Er streichelte mit beiden Händen die Rechte des jungen Mannes über dem Tische. ‚O, mein lieber Herr, und Ihr tut mir die Ehre an, und kommt von so weit! Freilich geb' ich viel tausend und tausend Mal meinen Segen dazu!' " In der zweiten Fassung (IX, 373 f.) lautet dieselbe Stelle: „Er streichelte mit beiden Händen die Rechte des jungen Bauers über dem Tische ..... ‚Und a wahre Freud is mir auch, daß d' mir d' Ehr erweist und kommst, dich anschaun lassen, von so weit her ...' "

Der „Schandfleck" bedeutet geradezu einen Wendepunkt in der Verwendung des Dialekts. Die prähistorischen Erzählungen sind hochdeutsch geschrieben, in den Erzählungen der siebziger Jahre ist das Hochdeutsche noch vorherrschend, gegen das Jahr 1880 wagt sich der Dialekt immer mehr hervor, bis er in den späteren Erzählungen den Grundton angibt. Schon der „Sternsteinhof" ist ganz und gar auf den Dialekt gestellt; das geht so weit, daß sogar der Pfarrer kein reines Hochdeutsch mehr spricht.

Durch die weitgehende Verwendung des Dialekts erstrebt Anzengruber eine möglichst große Annäherung an die Wirklichkeit. Er hat seine Bauern, wie er sich ausdrückt, „aus Loden zugeschnitten"; dazu würde die hochdeutsche Sprechweise, die ihre Prägung durch die Welt des Geistes erhalten hat, nicht gut passen. Der Bauerndialekt dagegen fügt sich dem Wirklichkeitsbilde, das der Dichter vorführt, organisch ein, wenngleich er nicht aus der Wirklichkeit entnommen, sondern vom Dichter willkürlich als eine Art bäuerlicher Gemeinsprache geschaffen worden ist. Anzengruber selbst sagt, daß er seine Gestalten nicht nur innerlich geschaut, sondern auch gehört habe: „Weil ich eben inmitten des Schilderns und Schaffens die Dialekte selber anklingen höre, so gebe ich diese Anklänge, voll oder schwach, wie sie sich just bemerkbar machen ..." (XV ¹, 294)[10].

10. Vgl. den Brief an Rosegger vom 20. September 1871, Br. I, 142.

Seine Gestalten sind also nicht Salonmenschen, die in ein bäuerliches Milieu verpflanzt sind und nun irgendwoher entlehnte Mundartbrocken notdürftig radebrechen, sondern einheitlich in und mit ihrer Umwelt geschaute und gestaltete Personen, die in der von Anzengruber geschaffenen Mundart ihren notwendigen Ausdruck finden. Ähnlich verhält es sich mit den Personen aus dem städtischen Stoffkreise; auch bei ihnen liegt eine organische Geschlossenheit von Person, Sprache und Umwelt vor.

b) *Direkte und indirekte Rede.*

Der naturalistische Dichter muß es sich angelegen sein lassen, seine Gestalten auch in der Erzählung möglichst selbst zu Wort kommen zu lassen. Bei der indirekten Rede schiebt sich der Dichter als Medium zwischen die redende Person und den Leser; bei der direkten dagegen vernimmt der Leser die Person unmittelbar. Oder anders ausgedrückt: in der indirekten Rede vernimmt der Leser die vorzuführende Handlung aus dem Munde des Dichters und wird dadurch veranlaßt, vom Blickpunkt dieses Vermittlers aus das Geschehen und die Charaktere zu betrachten; bei Verwendung der direkten Rede dagegen hört er die Personen selbst sprechen, sein Blickpunkt fällt mit dem des Sprechenden zusammen, und er betrachtet das Geschehen von dessen Standpunkt aus. Daher erweckt die Verwendung der direkten Rede den Anschein größerer Objektivität. Der Dichter tritt ganz zurück, der Leser unmittelbar an die Personen und Geschehnisse heran.

Anzengruber bevorzugt die direkte Rede vor der indirekten. Die einleitenden Gedanken der ersten Dorfgeschichten freilich lassen den Dichter noch stark hervortreten, ja, er wendet sich hier sogar in Hebelscher Manier noch ab und zu an den Leser und tut seine Meinung aufdringlich kund (XI, 3 ff.). Das alles fällt später fort. Kurz und knapp zeichnet der Meister der Dorfgeschichte eine Situation oder das Äußere der Personen und dann beginnt Rede und Gegenrede. Die Einleitungen sind recht kurz gehalten, so daß manche Erzählung fast mit einem Dialog einsetzt (Wie schad!). Nicht selten führt er auch einen Erzähler ein, dem er die ganze Geschichte in den Mund legt

(Eine Begegnung, Das Sündkind, D' Parapluiemacher-Mali, Geläutert, Der gekränkte Gatte).

Auch die beiden Dorfromane zeigen Anzengrubers Vorliebe für die Verwendung der direkten Rede. Im „Schandfleck" sind Kapitel 2 und 8 fast durchweg in Rede und Gegenrede gehalten; ebenso gibt das wichtige 15. Kapitel des „Sternsteinhofes" die entscheidenden Ereignisse nach der Rückkehr des Toni vom Militär in drei Dialogpartien, die nur durch kurze Berichte des Dichters verbunden werden.

c) *Angleichung des Ausdrucks an das gesprochene Wort.*

Durch die Verwendung der direkten Rede stellt Anzengruber den Leser mitten unter seine Stadtleute oder Bauern, dabei ist er bestrebt, deren Sprache durch die mannigfachsten Mittel dem gesprochenen Wort anzugleichen. Einige Beispiele mögen zeigen, wie das geschieht.

1. Der Satzbau.

Der Pfarrer von Kirchfeld.

„Wirt. Horch, wie's der Wind rüberweht, 's muß a Musik in der Näh sein!

Wirtin. Ich hör's schon die längste Zeit, i hab unsern Hansl auskundschaften gschickt.

Wirt. 's liegt in der Luft wia a Kirchlied und a Schnadderhüpfel.

Hansl (kommt gelaufen von links). Voda, Muada, i weiß's schon, was's gibt!

Wirtin. Na, was denn?

Wirt. Na, so laß den Bubn nur Luft schöpfen!

Hansl (deutet nach rechts). Von da oben kommen die Altöttinger, die nach Matrei zur Volksversammlung ziehn; ich hab's gleich kennt an ihnere Kirchfahnen! Und von da auffa (zeigt nach links) kommen die Kirchfelder mit einer Hochzeitsmusik" (II, 22).

In kurzen Sätzen bewegt sich der Dialog vorwärts. In natürlicher Formgebung steht das wahrnehmende Ich oft genug voran. Volkstümlich ist das einleitende „na" und für die Redeweise

des gemeinen Mannes besonders bezeichnend das häufig wiederkehrende „es". Hansl unterbricht seinen Bericht durch die Bemerkung, er habe die Altöttinger gleich an ihrer Kirchenfahne erkannt. So unbekümmert um den erwarteten Fortgang der Rede drückt sich ein Kind aus, das seinen Gedanken und Gefühlen Ausdruck verleiht, wie sie in ihm aufsteigen.

Dieser gedrungene Satzbau ist bei Anzengruber typisch für alle die Szenen (in Dramen und Erzählungen), in denen die Meinungen aufeinanderstoßen, ein Geständnis gemacht und Unerwartetes gemeldet wird[11]. Weit ausladend dagegen wird der Stil, wo es sich um die Wiedergabe eines längeren Gedankenzusammenhanges handelt. Der Großbauer von Grundldorf will z. B. die Zwentdorfer in längeren Ausführungen für die von ihm vertretene Sache gewinnen. Da bedarf es denn eines Tones, der sich dem der üblichen Wahlreden nähert (IV, 16). Die Ausdrucksweise bleibt auch hier dem bäuerlichen Milieu angepaßt. Obwohl die Sätze gleich langen Wellen hinfluten, erhalten sie durch deutlich hörbare Wiederholungen Einschnitte und damit Ruhepunkte für den Hörer und Ansatzpunkte für eine verstandesmäßige Auffassung. Ein Zweifaches zeigt dieses Beispiel: die Unfähigkeit des Sprechers, einen größeren Gedankenzusammenhang in logischer Folge zu entwickeln, und das Bestreben, durch Wiederholungen den Gedanken klarer herauszuarbeiten. Beides ist für die breiten, ungeschulten Mittelschichten, die Anzengruber vorzugsweise darstellt, kennzeichnend.

2. Parallelismus der Glieder.

Die Wiederholung von Wörtern und Wortgruppen zur Gliederung größerer Zusammenhänge führt oft, so auch in dem angeführten Beispiel, zu einer formalen Angleichung der aufeinanderfolgenden Sätze und damit zum Parallelismus im Satzbau. Dieser ist nun in dem Milieu der Bauern, Bürger und Arbeiter durchaus stilgerecht. Der Volksmund bevorzugte ihn bei der Prägung des Sprichwortes und der Spruchweisheit,

11. Vgl. hierzu u. a. noch: „Der Sternsteinhof" (X, 84 und 335) und „Der Schandfleck" (IX, 96 und 124 ff.).

die Bibelsprache machte ihn jedem von Jugend auf vertraut, kein Wunder, wenn er der volkstümlichen Ausdrucksweise geläufig ist, besonders in lehrhafter Rede.

Auch Vater Reindorfer drückt sich oft in parallel laufenden Sätzen und Wendungen aus. Bezeichnend dafür ist jene Stelle im 6. Kapitel, wo er bei der Gartenarbeit Magdalena ans Herz legt, rechtschaffen und brav zu bleiben. Ich lasse einige Sätze daraus in übersichtlicher Anordnung folgen.

„Schau, Leni, brav denken ist wie ledige Kopfarbeit,
bei rechtschaffen denken ist der ganze Mensch dabei,
die Brave schiebt nur an ihrer Kammertüre den Riegel vor,
das heißt: es soll nicht sein!
Die Rechtschaffene schließt auch noch das Fenster,
und das heißt: es darf nicht sein!" (IX, 92.)

In gleicher Weise verfällt der Erzähler der Dorfgeschichte „Das Sündkind" in den biblischen Ton. Seine religiös-philosophische Betrachtung über das Verlangen und Entsagen schließt er mit den Worten:

„Nein, dem Verlangen entgeht keiner im Leben,
und dem Entsagen kommt er nicht aus,
und keine Lehr und keine Predigt
hilft dagegen oder dafür.
Die Welt ist nicht da zum Verlangen,
und die Welt ist nicht da zum Entsagen,
sie ist da — mein ich — zum Arbeiten,
und was einem zwischen Begehr und Verwehr werden mag,
das soll man ihm nicht neiden und nicht verleiden."

(XI, 218 f.)

Weitere Beispiele bieten u. a.: IX, 93; V, 179 ff.; XI, 399 ff.

Mit dem Parallelismus der Sätze verwandt ist der Wortparallelismus. Er besteht darin, daß zwei meist durch und verbundene Substantive, Adjektive oder Verben zu sogenannten Zwillingsformen aneinandergereiht werden, um der Sprache Fülle und Kraft zu geben, sie dem Ohre sinnenfälliger zu machen und sie über den gewöhnlichen Zug des Alltags zu erhöhen. Auch die Zwillingsformen sind, wie Sprichwort und volkstümliche Redewendungen zeigen, im Volksmunde sehr be-

liebt, besonders dann, wenn die Glieder alliterierend oder assonierend sind. Der Dichter, der die Volkssprache wiedergeben will, wird sich ihrer in weitem Maße bedienen. Anzengruber gebraucht dieses Stilmittel gern und ist in der Erfindung neuer Zwillingsformen besonders glücklich.

Der letzte Teil der Rede, die der neue Pfarrer Eisner an die im Wirtshaus versammelten Gemeindemitglieder richtet, enthält auf knapp 1½ Seiten folgende Beispiele:

a) einfache Zwillingsformen: eine notwendige und heilsame Unterordnung, zu leiten und zu führen, Gedankenhochfahrt und Sinnenlust, die Fasttage halten und die Gnadenmittel gebrauchen, in vorgeschriebenen Zeiten und bei sonstigen Anlässen, Zeit und irdische Freud, Ewigkeit und himmlische Freud, eifrige Ermahnungen und eindringliche Vorstellungen, keine Ansprache und nachbarliche Hilfeleistung, Knecht oder Magd, Sohn oder Tochter, Not und Elend, Ärgernis und bös Beispiel.

b) Zwillingsformen mit Alliteration: Lauheit und Liederlichkeit, Bitt- und Bußgänge, Bauer oder Bäuerin, Widerchrist und Widerchristen (XI, 399 ff.).

Besonders reich an Zwillingsformen sind „Der Gwissenswurm", „Das vierte Gebot" und solche Erzählungen, die Anzengruber einer Person in den Mund legt, wie beispielsweise „Das Sündkind" im dörflichen und „Der gekränkte Gatte" im städtischen Stoffkreis.

3. Wiederholung und Hervorhebung.

Der natürlichen Rede angeglichen erscheint die Sprechweise der Anzengruberschen Personen auch durch die Wiederholung von Worten und Wortgruppen, besonders am Anfange des Satzes. Die Rede bekommt dadurch etwas Zögerndes, gleichsam als wüßte der Sprechende nicht recht, was er sagen solle. Diese Wiederholungen deuten auf eine gewisse Schwerfälligkeit im Gedankenablauf hin; sie zeigen, daß der Sprechende kein Mann des Wortes und der Feder, sondern eben ein Mann des werktätigen Volkes ist, der seine Gedanken erst mühsam sammeln muß, bevor er spricht, und der sich über die Verlegenheitspause mit einem gemurmelten Allerweltsausdruck wie

„ja, ja!" oder „gewiß, gewiß!" hinweghilft. So heißt es z. B. im „Gwissenswurm":

Rosl. „No jo, freilich, freilich, wohl, wohl, Bauer, wann's a so is, so bleib holt in dein Zustand" (IV, 96).

Dusterer. „Laß gut sein, Schwager, laß's gut sein — ja — ja! (Mit Emphase.) I verzeih ihm — ich verzeih ihm — dös tu ich" (IV, 103).

Besonders beliebt ist in der Umgangssprache die Wiederholung des Einleitungssatzes zur direkten Rede in der kurzen Form „sagt er" oder „hat er gesagt".

Der Gwissenswurm.

Dusterer. „Dein Weib hat eh a amal gsagt: Nikodemi, hat s' gsagt, auf'n Mathis schau mir und weis mer'n fein nachi in Himmel" (IV, 140).

Das vierte Gebot.

„Und wie ich, mein Bruder und meine Schwester an sein Todbett gstanden sein, da hat er gsagt, sagt er: ‚Sehts, euch geht's schon viel besser, als's uns gangen is ... und das Geschimpf und Geraunz über Gott und Welt möcht a End finden.' Hat er gsagt" (V, 150).

Die volkstümliche Redeweise kennt auch noch eine besondere Art der Hervorhebung eines Redeteils. Der zu betonende Satzteil wird aus dem Gefüge des Ganzen herausgenommen und im Satze selbst durch ein Formwort ersetzt. Diese Art der Hervorhebung zeigen folgende Beispiele:

Das vierte Gebot.

Schalanter. „Den Herrn Feldwebel aber, den lassen wir sitzen und warten, solang uns gfällig is" (V, 193).

Der Gwissenswurm.

Wastl. „... a Heu — 's älteste Rindvieh da herum kann sich auf so oans nit besinna" (IV, 97).

Das Sündkind.

„In dem Stück sind sie eins, die Weibsleut, ob alt oder jung" (XI, 206).

„Es lebt keiner mehr, der es bezeugen könnt, aber damal, in der Zeit, von der ich red, da könnt ich s' euch an den Fingern herzählen, die Leut, die sich besonnen haben, wie früh meine Mutter mannbar war" (XI, 203).

D' Parapluiemacher-Mali.

„Kennen ihn ja, den Zettel, weiß mit schwarze Glanzlederbuchstaben" (XIII, 350).

4. Der bildliche Ausdruck.

Wie Sprichwort und volkstümliche Wendungen zur Genüge dartun, ist die Sprache des Volkes reich an Bildern. Der naturalistische Dichter wird also dort, wo er Personen aus dem Volke sprechen läßt, sich ebenfalls der bildlichen Ausdrucksweise bedienen müssen. Wenn wir dieser Seite der Sprachbehandlung Anzengrubers unsere Aufmerksamkeit zuwenden, so werden wir zu fragen haben, woher seine Personen die bildlichen Ausdrücke nehmen, und zu welchem Zweck sie sie verwenden. Die folgenden Beispiele, die für den dörflichen Kreis dem „Gwissenswurm", für den städtischen dem „Vierten Gebot" entnommen sind, mögen zur Aufhellung dieser Frage dienen.

Der Gwissenswurm (IV).

a) Dem religiösen Gebiet sind u. a. folgende Bilder und Vergleiche entnommen: „Der Dusterer ist über ein Feldpater" (100). — „... dasitzen wie auf einer Karthausen" (101). — „Mein Seel, ich bin so austrückert da h'rum als hätt mich die glütende Hölluft anblasen" (104). — „... verwahrt war ich schon, wie in ein Kloster" (108). — „Ja, ja so ein Schwagern habn, dös is schon die neunte Seligkeit" (125). — „... als hätt mich der leidige Höllteufel frotzeln wölln" (156).

b) Aus der ländlichen Umwelt des Sprechenden stammen die folgenden bildlichen Ausdrücke: „... mich bekümmert nimmer 's irdische, mich bekümmert nur 's himmlische Heu, wovon gschriebn steht: ‚Der Mensch welkt dahin wie Heu!', und da is mir nur um die Einfuhr in den himmlischen Heuschober" (97). — „Na, na, dös därf net sein, daß sich 's Heu zwischen mich und mein Schöpfer drängt" (98). — „Ich weiß's eh, er is, der dich zu dem bußfertigen Wesen hinzerrt, wie 's Kalbl zur Kuh, wenn's es Saufen derlernen soll" (99). — „... es is a Unterschied zwischen Frummheit und Frummheit und Reuhaftigkeit und Reuhaftigkeit, wie zwischen 'm Rosolie und 'm Wacholder, der eine is zur Hochfahrt, der andere warmt ein'm 's Einwen-

dige" (106). — „Aber schau, Wastl, was kann a Dirn auf a Lieb gebn, dö net amal bissel Kaltstelln und Aufwarmen vertragt! Da is ja mehr Verlaß afs sauere Kraut" (117). — „Bei eng gilt a jeder für dumm, der sich net anstellt, wie a Kater im Marzi" (119). — „Beispielmäßig halt 's (die Seele) der Teuxel an oaner langen Ketten, wie a Bub ein Maikäfer an ein Binfaden" (126). — „. . . . aber ich und du sein a gar z' ungleich Gspann" (134). — „Beispielmäßig möcht einem 's Leben anlachen wie a schöner Obstgarten, aber zulangen is net verlaubt, dös verwihrt ein'm der liebe Gott" (137). — „Hast mer viel eingredt und viel vorglogn, damit ich mein, ich war der Schwärzeste, aber unser Herrgott kennt a ein gfarbten Schimmel, hat mich wieder fein sauber gstriegelt" (170).

Das vierte Gebot (V).

„Den Menschen kann ich nit leiden. Wenn er nit wie a Vieh bei der Arbeit alles zsammreißet, er wär bei mir net dö vierzehn Tag alt wordn, die er da is" (175 f.). — „Ich weiß ja, wie die Mutter is, nach der müßt das Madl so heilig tun wie a Klosterfrau" (182). — „Na, na, du stürzt ja her wie eine Löwin, der man ihr Jungs raubt" (200). — „Mein armes Flämmchen, du sollst bei mir verlöschen" (205). — „Der Mensch ist kein Vieh, wenn er a a Soldat is" (216). — „Ja, jetzt hat er schon recht, unser hochwürdiger Herr Sohn, aber zu Anfang von derer Affär hat er ein Bock gschossen" (225). — „Ich komm mir vor wie a wilds Tier" (232). — „Herrgott, ich bin ja doch nur a armer Teufel, der nach und nach so schwarz wordn is" (234).

In den Werken, die das Landleben behandeln, sind es also zwei große Gebiete, die dem Dichter den Stoff für die bildlichen Ausdrücke liefern, das religiös-kirchliche und das bäuerliche. Es ist leicht festzustellen, daß die Bilder aus der bäuerlichen Umwelt überwiegen. Der enge Wirkungskreis des Bauern verbindet ihn aufs innigste mit den Wesen seiner Umgebung und der Tätigkeit, die er ausübt, so daß auch seine Gedanken ganz davon erfüllt sind und die Vergleiche aus diesem Kreise sich ihm von selbst einstellen. Demgegenüber sind die bildlichen Ausdrücke des Städters entsprechend seinem durch Verkehr und Handel erweiterten Gesichtskreise aus den verschiedensten Gebieten hergeholt (Religion, Gewerbe, Hauswirtschaft, Land-

leben) und verraten sogar eine gewisse Bekanntschaft mit den Erzeugnissen moderner Technik. (Der Barometer steht auf Unveränderlich, XIII, 353.) Dem Anschauungskreise des Städters ist es gemäß, zu sagen, ein Mensch habe weniger Worte als ein Papagei (V, 209), dagegen sagt die Horlacher-Lies, sie habe die Worte der Großmutter „eingelernt wie a Starl" (IV, 129), und bleibt damit in den engen Grenzen dörflicher Anschauung.

Die meisten Bilder in beiden Kreisen dienen der Verdeutlichung des Geistigen und Moralischen. Der ungeschulte Verstand bewegt sich nicht gern auf abstraktem Gebiet; ständig sucht er, dem Gedanken eine anschauliche Grundlage zu geben, und ebenso möchte er sich die allgemeinen Lehren der Sittlichkeit und Religion durch Vergleiche nahebringen, die er aus der den Sinnen zugänglichen Wirklichkeit entlehnt.

d) *Die Sprache als Mittel der Individualisierung.*

Indem Anzengruber fast durchweg seine Dörfler den Bauerndialekt, seine Städter die Wiener Umgangssprache reden läßt, stellt er die Personen des betreffenden Kreises auf eine gleiche sprachliche Ebene, auf eine Ebene freilich, die er, wie Abschnitt c zeigt, der Wirklichkeit möglichst anzunähern sucht. Ein konsequenter Naturalist müßte nun in der Sprachbehandlung so weit gehen, daß er jeder Person eine besondere, nur ihr eigentümliche Ausdrucksweise verliehe. Eine so weitgehende Differenzierung findet sich bei Anzengruber nicht. Immerhin aber benutzt er die Sprache als ein wirksames Mittel der Individualisierung, was ein Gang durch seine Werke leicht erweisen kann.

In den „Prähistorischen Erzählungen" bedienen sich die Personen des Hochdeutschen, gleichviel auf welcher Bildungsstufe sie stehen. Eine Individualisierung durch die Sprache findet kaum statt; man vergleiche z. B. die Ausdrucksweise des Trabanten Säwar (XV¹, 14) mit der seines Königs (XV¹, 26). Mit dem Hervortreten der Mundart geht eine immer stärkere Herausarbeitung der individuellen Sprechweise Hand in Hand.

In der „Tochter des Wucherers" lassen sich Unterschiede der Ausdrucksweise zwischen Öhrlein, Käferl und der alten Resl nachweisen. In dem Bild aus dem Wiener Leben „Ein

Geschworener" nähert sich der strebsame Ehrberger mehr dem reinen Hochdeutsch, während sich der schlappe Modereiner der bequemen Umgangssprache bedient. Im „Vierten Gebot" ist ein ähnlicher Unterschied zwischen Eduard, Frey, Hedwig und Sidonie einerseits und Hutterer, Stolzenthaler und der Familie Schalanter andererseits unverkennbar. Der Stutzer Bruckhof (Alte Wiener) spricht natürlich hochdeutsch; ebenso bemühen sich die Willhoferschen Familien (Ausm gewohnten Gleis) im Gegensatz zum Schreiber Schmidt um eine reine Aussprache. In „Brave Leut vom Grund" sprechen hochdeutsch: der Student Blind, die Sommerfrischler, Familie Wächter und der Stutzer Pressinger; letzterer fällt durch seinen Leutnantston noch besonders auf. „Heimgfunden" endlich scheidet sich durch den Sprachgebrauch deutlich in eine hochdeutsche und eine mundartliche Hälfte; zur hochdeutschen Gruppe gehören alle Personen um Dr. Hammer, einschließlich seines Personals, zur mundartlichen Gruppe zählen die Personen um seinen Bruder Thomas.

Wer innerhalb des Kreises, in dem die Mundart vorherrschend ist, sich einer anderen Sprechweise bedient, zeigt damit, daß er in diesem Kreise fremd ist. Durch den Gebrauch eines mehr oder weniger reinen Hochdeutsch erweisen sich z. B. im „Pfarrer von Kirchfeld" folgende Personen als nicht zum Bauernmilieu gehörig: Graf Peter v. Finsterberg, Lux, der Schulmeister von Altötting, Hell und der Pfarrer Vetter von St. Jakob in der Einöd. Komisch wirkt es, wenn Personen, die sonst die Umgangssprache gebrauchen, sich zu reinem Hochdeutsch aufrecken möchten, wie z. B. die Frau Professorin in „Muttersorge" (XIII, 325) und der Kaplan Sederl im „Sternsteinhof" (X, 189). Andererseits spricht Poltner, der Bauer an der „Kahlen Lehnten", einen überhöhten Dialekt; seine Ausdrucksweise ist gekennzeichnet durch eine Häufung der dumpfen Vokale o und oa und dadurch, daß er oft Vokale verschluckt und Wörter zusammenzieht (IV, 150). Es scheint fast, als habe der auf abgelegenem Hof hausende Mann das Reden verlernt. Ihm stellt sich der Vorfahr Moorhofers zur Seite; dieser spricht gleichsam Dialekt in zweiter Potenz. Sein Gruß lautet: „Han? Globt sei Je Christ!" und seine Antwort auf die Frage, warum

er das Moor nicht austrockne, und was er denn anderes zu tun habe als zu arbeiten: „Z' rowota. V'reh kimmt 'n Guatsherrn 's Ocka' vor d'r mein!" (XIV, 230.)

Besonders charakterisiert Anzengruber durch die Sprachbehandlung die Gebildeten, die Juden und die Alten.

Die Pfarrer, die Ärzte, die Notare und Offiziere können als Angehörige der gebildeten Oberschicht nicht gut die Mundart der Bauern und Bürger sprechen, sie heben sich durch den Gebrauch des Hochdeutschen aus der Masse heraus. Zwei Beispielpaare mögen diese Art der Differenzierung beleuchten.

Heimgfunden (Thomas — Dr. Hammer).

„Thomas. Mein Gott, das waren halt so Freund, wovon in der Not 's Dutzend auf anderthalb Deka geht und dö Freundinnen waren ihrer Natur nach wohl noch viel leichter; ruck nit 'n Kopf — Freundinnen müssen bei jeder Lebensüberdrüßlichkeit dabei sein. Aber entschuldig dö Unterbrechung, red dich nur aus.

Doktor Hammer. Du meintest vorhin, ich wäre vielleicht ein anderer geworden, aber in mir steckt eben noch ganz der frühere. Als jungen Menschen konnte es mich reizen, mich emporzuarbeiten, es weiter zu bringen als mancher andere, und ich habe mich hinaufgearbeitet, und so lange ich mich droben erhielt, war es ja gut, aber jetzt bin ich herabgekommen und im Sturze hab ich all das mitgerissen, das nach etwas aussah, und da liegt es nun um mich, hohl und leer" (VI, 335).

Welch ein Unterschied in Wortklang und Inhalt der Reden! Thomas spricht Dialekt, sein gelehrter Bruder Hochdeutsch. Thomas bleibt bei den Realitäten des Lebens, Freunden und Freundinnen, sein Bruder spricht abstrakt vom Hinaufschwingen auf die Höhe des Lebens und von seinem Sturz, der andere mitriß. Im weiteren Verlauf der Rede geht er dazu über, aus seiner Erfahrung allgemeine Wahrheiten abzuleiten, so daß Thomas ausruft: „Bruder, das hast du so schön gsagt, wie's nur a Advokat kann" (VI, 336).

Der Pfarrer von Kirchfeld (Hell — Anna).

Der Unterschied kommt in den beiden Monologen (II, 54 f. und 65 f.) klar zum Ausdruck. Abgesehen davon, daß Hells

Monolog hochdeutsch, der Annas im Dialekt gehalten ist, bewegen sich beide auf ganz verschiedener geistiger Höhenlage. Annerl bleibt beim Gegebenen, bei der sich ausbreitenden üblen Nachrede und dem Anlaß dazu und sinnt auf Abhilfe. Mit einem auf das Praktische gerichteten Sinn verbindet sie einen kindlichen Glauben an Gottes vorsorgende Führung. Hell prüft sein Inneres, leitet aus der erwachten Neigung die Pflicht zu höchster Selbstzucht ab, geht dann zu allgemeiner Betrachtung über und endet mit einem schönen, treffenden Bilde aus der modernen Wissenschaft.

Die Juden kennzeichnet Anzengruber in jedem Milieu durch die Wortstellung und durch besondere Wortformen. Schon die prähistorische Erzählung „Ein Unheimlicher" bringt die typisch jüdische Sprechweise. Aaron Leeb befiehlt seiner Tochter, eine bis dahin verborgen gehaltene Schachtel zu öffnen, und bemerkt auf deren Erwiderung, die Schachtel sei beschnürt und versiegelt: „Ich weiß, hätt ich gewollt, du sollst lassen Siegel und Bindfaden unverletzt, hätt ich gesagt, lasse die Schachtel zu" (XV[1], 208). Weitere Beispiele bieten u. a. die Äußerungen Levys im „Meineidbauer" (III, 27), Wolfs in „Zu fromm" (XI, 266) und des Juden in „Ein Wiedersehen" (XIII, 300).

Von genauer Beobachtung und tiefer psychologischer Einsicht zeugt die Sprachgestaltung, die Anzengruber bei seinen Alten zur Anwendung bringt. Der Klang der Stimme nimmt im Alter eine etwas höhere Tonfärbung an. Diese Stimmlage versinnlicht Anzengruber, indem er die Alten ihre Rede oft durch ein „hihi" unterbrechen läßt. Dieses „hihi" soll in der Regel das Lachen und Räuspern andeuten, das er sonst mit „hehe" zu geben pflegt (IV, 126, 150; V, 168).

Die Kreuzelschreiber (IV, 48 f.).

„Speckknödl hat s' grad kocht — wißt's — so große, gute — hihi — wo mir so viel gut schmecken — mit ein Salat dazu, is dös a Fressen wie für ein Prinzen — hihi — wie für ein Prinzen!" Weitere Beispiele: V, 148; IX, 14, 24, 39, 184; XII, 501; XIII, 304, 306; XIV, 290.

Die lange Rede Brenningers, der die angeführte Belegstelle entnommen ist, zeigt noch eine andere Eigenart der Alters-

sprache. Der Vorstellungsverlauf geht im Alter langsam und nicht ohne Hemmung vor sich, die logische Folge kann nicht mehr eingehalten werden, das Gedächtnis versagt, es fehlen Namen von Personen und Örtlichkeiten, und Geschehnisse werden durcheinander geworfen. Dem entspricht auch die langsam vorrückende Sprechweise, oft unterbrochen durch Wiederholung von Wörtern und Sätzen und durch eingeschobene Verlegenheitswendungen. Weitere Beispiele u. a.: IX, 374 f. und XIV, 360.

Die Verwendung des Bauerndialekts und der Umgangssprache ermöglicht es Anzengruber, zunächst einmal ganz allgemein die Atmosphäre zu kennzeichnen, in der die Gestalten der beiden Lebenskreise sich bewegen. Durch die verschiedensten Abstufungen im Gebrauch der Mundart und durch den geistigen Gehalt der Rede hebt er die einzelnen Personen von ihrer Umgebung ab. Sie treten je nach der Absicht des Dichters aus dem sprachlichen Rahmen heraus wie die mehr oder weniger erhabenen Bilder eines Reliefs. Gewisse Sprachformen sind für ganze Gruppen bezeichnend: der Gebrauch des Hochdeutschen für die Gebildeten, das Judendeutsch für die Juden, eine hohe Tonlage und verwirrte Wortfolge für die Alten. Der Gebrauch je einer Mundart für Stadt und Land neben der Hochsprache bietet natürlich mehr Mittel für die Individualisierung als sie die Verwendung der Hochsprache allein zu geben vermöchte. Der Dichter spielt gewissermaßen auf einer Orgel mit drei Manualen.

e) *Die sprachliche Technik der Schilderung.*

Eine Besonderheit des Naturalismus ist die Intensität der Schilderung. In seinem Bemühen, die Wirklichkeit lebenswahr in sein Werk zu übertragen, genügt es dem naturalistischen Dichter nicht, bei der Schilderung die Dinge, von denen er spricht, nur zu nennen; nein, er will sie mit allen ihren allgemeinen Eigenschaften und besonderen Merkmalen lebendig und farbenreich vor Augen stellen. In den seltensten Fällen wird das Substantiv allein zur Bezeichnung eines Gegenstandes ausreichen; denn es erweckt im Leser an und für sich nur eine all-

gemeine, überzeitliche Vorstellung. Erst die Hinzufügung des Adjektivs gibt dem durch das Substantiv bezeichneten Gegenstande ein individuelles Gepräge, und das um so mehr, je treffender das Adjektiv gewählt ist. Daher ist das Adjektiv das eigentliche Stilmittel der Schilderung.

Ein kurzer Abschnitt aus Wilhelm Bölsches „Mittagsgöttin" (Bd. I, S. 167) möge das Gesagte verdeutlichen. „Ein schlanker Kirchturm zwischen roten Ziegeldächern, der im Dufte des Morgens wie ein zart verschwimmendes Spiegelbild über den blaugrünen Laubmassen einer Allee stand, wies uns unsern Weg. Eine halbe Stunde später, dann saßen wir in dem eigenen Nachen des Grafen. Ein langer, schweigsamer Fährmann, mit scharf geschnittenem Gesicht und dunklen Augen, bohrte in gleichmäßigem Rhythmus die große Stange mit der eisernen Doppelspitze in den seichten Grund, und, langsam vorwärts gestoßen, glitt das schmale Fahrzeug, dessen enge Bank gerade für zwei Mann Platz bot, unter leisem Plätschern in den ersten der zahllosen Kanäle hinein."

In diesem Abschnitt findet man kaum ein Dingwort, das nicht durch ein oder mehrere Beiwörter eine besondere Charakterisierung erfahren hätte, das gilt für die Schilderung der Landschaft ebenso wie für die der Wohnstätten und der Personen. Stellen wir dem die in Teil B I unter c und d angezogenen Milieu- und Naturschilderungen Anzengrubers gegenüber, so ist klar ersichtlich, daß das Substantiv bei ihm sehr oft des beigefügten Adjektivs ermangelt. Es genügt ihm, den Gegenstand, den er nennen will, bezeichnet zu haben. Wie kommt das? Anzengruber führt uns selten so nahe an die Dinge heran, daß eine genaue Betrachtung der Einzelheiten möglich wäre; er zeigt uns die Landschaft meistens aus der Ferne. Bezeichnend dafür ist die Schilderung des Schauplatzes der „Örtler". Da baut er zunächst aus Bergriesen eine gewaltige Gebirgslandschaft auf und zeigt auf einer vorgebauten Stufe das abgelegene, unzugängliche Dörfchen. Dann führt er den Leser auf einem Baumstamm über den schäumenden Bach nach dem Dorfe hinauf und zeigt nach einigen kurzen Blicken auf die Zeile der Häuser und auf die abschließende Kirche wieder eine neue Fernsicht.

Ähnlich überschauen Kaspar und Magdalena (IX, 366 f.) die vor ihnen liegende sommerliche Landschaft, die „fromme Kathrin" weist auf die Stätten hin, die in ihrem Lebenslauf eine Rolle gespielt haben, Helene blickt nach dem „Sternsteinhof" empor, der Botengänger Martl (Eine Begegnung) zeigt dem Reisenden sein väterliches Gehöft, das fernher winkt, der Dichter selbst zeichnet Randingers herrlichen Bauernsitz (Die Herzfalte) usf.

Bleibt die Landschaft auch fern, so bleibt sie doch nicht tot. Ihre Beleuchtung und Farbe, besonders aber die mannigfaltigen Laute und Äußerungen des auf ihr waltenden Lebens läßt der Dichter auf unsere Sinne wirken. Diese Seite der Schilderungstechnik Anzengrubers enthüllt besonders noch folgende Stelle aus der Dorfgeschichte „Wie der Huber ungläubig ward".

Huber besuchte am frühen Sonntagmorgen noch vor dem Gottesdienst den Friedhof. „Er war allein. Die Sonne lugte über die Mauer. Das Gras lag im Tau. Die Vergoldungen, auf welche das Morgenlicht fiel, brannten, der glatte Stein, das kalte Eisen glänzten feucht, winzige Tröpfchen hatten sich wie eine Staubschichte auf sie niedergeschlagen. Auf den Bäumen lärmten die Vögel, hie und da schwirrten paar aus dem Laub nieder und balgten sich auf dem Kieswege, daß ein leichtes Staubwölkchen aufschlug, dann stoben sie aus einander" (XI, 130).

Hier bleibt alles in einem nahen Umkreis, so daß der Dichter genötigt ist, beim einzelnen Gegenstand zu verweilen. Aber wie tut er es? Er gibt Handlung statt der Schilderung. Die Sonne „lugte" über die Mauer, das Gras „lag" im Tau, die Vergoldungen „brannten", der glatte Stein und das kalte Eisen „glänzten", die Vögel „lärmten und balgten sich" und „stoben dann aus einander". Das Zeitwort tritt durchaus in den Vordergrund. Das Zeitwort ist aber der Ausdruck der Tätigkeit. Auch in der bereits angeführten Stelle der Schilderung des „Hofes auf der weiten Hald" (IX, 366 f.) tritt Anzengrubers Eigenart, Handlung an die Stelle der Schilderung zu setzen, deutlich zutage. Solange die Aufmerksamkeit des Lesers beim Nahen festgehalten wird, ist auch das Zeitwort vorherrschend; denn da

beschreibt Anzengruber nicht, sondern er stellt das Leben und Treiben der kleinen Wesen dar. Im Busche „zwitscherten und flirrten" die Vögel, ein bunter Falter „gaukelte" über den Rasen, Ameisen „liefen" eilig zwischen Moos und Steinen dahin. Erst bei der Schilderung des weiter ab liegenden Bauernhofes tritt das Beiwort in seine Rechte ein.

Man wird in dieser Eigenart des Dichters unschwer den Dramatiker erkennen, dessen Element eben die fortschreitende Handlung ist, der daher auch in epischen Werken die Handlung immer wieder hervortreten läßt, sei es, daß er den Blick des Lesers über die Gefilde führt, sei es, daß er ihn mit einer Person durch das zu schildernde Milieu wandern läßt. Das letztere ist z. B. der Fall bei der Schilderung der Wohnung des Jakob Wierer (Falsches Glück). Wir besuchen ihn in seiner Wohnung, wir tasten uns durch die dämmerige Küche, die nur durch zwei Glasscheiben über der Tür erhellt wird, vermeiden die scharfen Kanten des Waschtisches, treten, am Muffelofen vorbeigehend, in die kleine, dürftig möblierte Stube und suchen dort nach einer Sitzgelegenheit, da der Inhaber der Wohnung den einzigen Stuhl selbst benutzt (XIII, 513).

Es ist auffallend, daß bei Anzengruber die Schilderung der Landschaft und des Milieus sehr kurz wegkommt gegenüber der Beschreibung der Person. Oft genug unterbleibt die Schilderung der Umwelt ganz, besonders im dörflichen Umkreis, selten dagegen die des Äußeren der Personen, wie es die Beispiele für die Personalbeschreibung gezeigt haben.

Auch stilistisch besteht ein Unterschied zwischen Natur- und Milieuschilderung einerseits und Personalbeschreibung andererseits. Im „Sternsteinhof" entwirft der Dichter ein Bild des Kaplans Martin Sederl. „Der junge Kleriker war ein hoch aufgeschossener, derbknochiger Mensch, er trug den Kopf, zu dessen beiden Seiten die Ohren fast platt anlagen, auf vorgerecktem Halse, das kurze, braune Haar fiel ihm struppig in die niedere Stirne, in seinem durch die vortretenden Backenknochen und derben Kinnladen auffallend breiten Gesichte verschwand eine kaum nennenswerte Nase und trat dagegen ein schrecklich großer Mund hervor, dessen Lippen über einem Gebiß von langen, stellenweise mißfärbigen Zähnen fletschten, selbst die

glänzenden dunklen Augen machten keinen gewinnenden Eindruck, da er sie beständig rollte" (X, 185 f.).

Weitere Beispiele solch eingehender Personalbeschreibung bieten die Belege in dem Abschnitt B I b 1. Hier erscheint die Forderung des Naturalismus, daß sich die Schilderung dem Gegenstande möglichst anschmiegen müsse, erfüllt. Das Beiwort übernimmt es, die Einzelheiten des Gesichtsausdrucks und der Kleidung auszumalen, das Zeitwort tritt demgegenüber zurück.

Schluß.

Zusammenfassender Rückblick.

Die folgende Zusammenfassung soll die naturalistischen Züge in der Kunstauffassung und Kunstübung Anzengrubers noch einmal herausstellen.

Naturalistisch ist Anzengrubers Ansicht, daß die Kunst die gesamte Wirklichkeit zur Darstellung zu bringen habe, naturalistisch seine Meinung, daß der Dichter vor allem im Dienst der Wahrheit stehe. Im Gegensatz zu Zola zieht er jedoch eine scharfe Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft, indem er den Anteil des Gefühls und der Gestaltungskraft des Dichters beim Schöpfungsakt des Kunstwerkes betont. Die Lehre des extremen Naturalismus, wie Arno Holz sie ausgebildet hatte, lehnt er ab. Die Dichtung soll keine Kopie der Natur, sondern ein von den Empfindungen und Ideen des Dichters beseeltes Abbild der Wirklichkeit sein. Gemäßigt erscheint Anzengrubers Naturalismus, wenn er mit Goethe verlangt, daß alle Kunst eine Kultur des Schönen sein solle. Damit nimmt er gegen die einseitig das Häßliche und Gemeine bevorzugende Stoffwahl der französischen Anhänger Zolas Stellung. Wiederum in der vordersten Reihe der Kämpfer steht er bei der Behandlung der Lebensprobleme des Naturalismus. Die Fragmente und Aphorismen eröffnen entsetzliche Einblicke in die Korruption auf dem Gebiet des Sexuallebens und der Ehe und enthalten eine Gesellschaftskritik von unüberbietbarer Schärfe. Freilich erscheinen diese Probleme dann in der Dichtung in milderem Lichte.

Die naturwissenschaftliche Betrachtungsweise, die Zola bei dem Dichter der neuen Richtung voraussetzt und Bölsche noch besonders hervorhebt[12], ist bei Anzengruber vorhanden. Das

---

12. W. Bölsche: „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie". S. 3.

zeigt sich am deutlichsten bei seiner Auffassung des Schicksalsbegriffs. Wie der Naturalismus es verlangt, stellt er den Menschen dar in seiner notwendigen Abhängigkeit von der Erbmasse und in seiner kausalen Verbundenheit mit dem Milieu, das ihn umgibt.

Die wissenschaftliche Methode Zolas, die durch ein planmäßiges Studium des Milieus und durch den Gebrauch der Urkunde gekennzeichnet ist, lehnt Anzengruber ab; ihm genügen die gelegentlichen Beobachtungen des Lebens als Anregung für sein Schaffen. In dem Wirklichkeitsbilde, das er in seiner Dichtung bietet, steht wie bei Ibsen[13] die Darstellung des Menschen im Vordergrunde; die Schilderung des Milieus und der Natur tritt dagegen sehr zurück und dient vielfach zur Charakterisierung der Personen und zur Verdeutlichung der Schicksalszusammenhänge.

Durch die vom Naturalismus begünstigte Verwendung des Dialekts will Anzengruber den Leser und Hörer in unmittelbare Berührung mit seinen Gestalten bringen und ihn in deren Umwelt heimisch machen. Die beiden Milieukreise unterscheiden sich dadurch, daß in dem einen der Bauerndialekt, in dem andern die Wiener Umgangssprache vorherrscht. Die unmittelbare Verbindung mit den Gestalten ist gewährleistet durch die häufige Verwendung der direkten Rede, die vom Naturalismus erstrebte Wirklichkeitsnähe der Sprache in Wortklang, Wortfolge und Wortbedeutung durch eine möglichst weitgehende Angleichung des Ausdrucks an das gesprochene Wort und durch die Differenzierung der Sprechweise einzelner Personen und zusammengehöriger Gruppen. In der Personalbeschreibung wendet Anzengruber bereits die vom Naturalismus bevorzugte Technik der Schilderung an, die durch reichliche Verwendung treffender Beiwörter eine möglichst wirklichkeitstreue Beschreibung der Personen erstrebt.

Zum Schluß seien noch zwei charakteristische Züge des Naturalismus erwähnt, die auch in Anzengrubers Kunstschaffen deutlich hervortreten.

---

13. Vgl. Henrik Ibsen: „Sämtliche Werke in deutscher Sprache", Bd. I, S. 442.

Der Naturalismus ist Gegenwartskunst. Er stellt die Behandlung brennender Zeitfragen in den Vordergrund; aber er arbeitet damit zugleich an einer Neugestaltung der Zukunft. Anzengruber hat sich frühzeitig von der Bearbeitung historischer Stoffe abgewandt und durch die Behandlung von Stoffen aus der Gegenwart an der Erörterung der Zeitfragen teilgenommen. Auch er erachtet es als eine wesentliche Aufgabe der Dichtung, der Menschheit neue Ziele und Wege zu weisen, und glaubt mit Tolstoi und Zola an die Lösbarkeit dieser Aufgabe. Jeder dieser drei Dichter sieht einen festen Grund, auf dem sich die neue Gesellschaftsordnung aufbauen könnte; Tolstoi den religiösen eines dogmenfreien Christentums, Zola den unbezweifelbaren der Wissenschaft, Anzengruber den einer autonomen Sittlichkeit[14]. Der Grübler Ibsen dagegen läßt es bei der Erörterung der Probleme bewenden. Er glaubt zwar an ein „drittes Reich"[15]; aber seine Adelsmenschen sterben (Rosmersholm).

Der Naturalismus ist Wirklichkeitskunst. Er geht von der den Sinnen sich darbietenden Körperwelt aus; aber er möchte auch die in dieser Welt wirksamen geistigen Kräfte einfangen und in der Dichtung vor Augen stellen. Wie kann das geschehen? „Alles, was wir Menschen sehen, ist Physisches, auch das Psychische, insofern es stets an ein Physisches geknüpft ist," sagt Bölsche[16]. Daher versucht der Naturalismus, wo es irgend angeht, die Brücke vom Physischen zum Psychischen und darüber hinaus zum rein Geistigen, Überzeitlichen und auch Übersinnlichen zu schlagen, indem er die Dinge der Wirklichkeit als Symbole verwendet. So gehen Naturalismus und Symbolismus Hand in Hand. Auch dieser Zug naturalistischer Kunstübung ist in Anzengrubers Werken oft genug nachweisbar, wie es die Abschnitte über Personalbeschreibung, Milieuschilderung und Natursymbolik besonders gezeigt haben. In dieser

14. Vgl. hierzu u. a.: „Das Leben ohne Gottes- und Unsterblichkeitsfurcht", XV², 46 f., und „Notaten zu einer Vorlesung über das Sittengesetz", XV², 48 ff.

15. Vgl. Nachlaßband I, 208, und „Kaiser und Galiläer".

16. W. Bölsche: „Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie", S. 45.

Hinsicht steht er unter den großen Naturalisten besonders Ibsen und Hauptmann nahe. Auf derselben Linie liegt es, wenn Anzengruber im Einzelfall das Typische hervorhebt. Seine Wiener und seine Bauern sollen nicht die Bewohner jener Stadt oder eines eng begrenzten Gebietes, sondern Menschen schlechthin darstellen[17]. Dadurch erhalten ihre Schicksale und die im Anschluß daran erörterten ethischen und sozialen Probleme ihre große Bedeutung über die örtliche und zeitliche Begrenzung hinaus.

17. Vgl. Aph. 807 und 808; ebenso Dr. R. Latzke: „Anzengruber als Erzähler", XV[1], 485 und 636.

Lebenslauf.

Am 7. März 1883 wurde ich, Fritz Weber, als Sohn des Tischlermeisters Wilhelm Weber zu Szittkehmen in Ostpreußen geboren. Ich bin evangelischer Konfession. Nachdem ich die vierklassige Volksschule meines Heimatortes durchlaufen hatte, wurde ich auf der Präparandenanstalt zu Lötzen und auf dem Seminar zu Angerburg auf den Lehrerberuf vorbereitet. Im August 1902 unterzog ich mich der ersten und im Mai 1905 der zweiten Lehrerprüfung, war bis Ende Februar 1908 im öffentlichen Schuldienst in Ostpreußen tätig und stehe seitdem im Schuldienst der Stadt Charlottenburg. Nach privater Vorbereitung erwarb ich mir im Herbst 1913 am Friedrichs-Realgymnasium zu Berlin das Reifezeugnis und studierte anschließend auf der Universität Berlin Philologie und Philosophie. Der Krieg unterbrach mein Studium. Vom ersten Mobilmachungstage bis zum Schluß des Krieges stand ich in den verschiedensten Dienststellungen (Zugführer, Kompagnieführer, Regiments-Adjutant, Bataillonsführer) beim Landwehr-Inf.-Regt. Nr. 33 im Felde. Nach dem Kriege setzte ich mein Studium in Berlin fort und schloß es am 30. Oktober 1922 mit der wissenschaftlichen Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen ab. Nach Ablegung der pädagogischen Prüfung am 8. März 1923 wurde ich im höheren Schuldienst beschäftigt und am 1. Oktober 1925 als Studienrat in Berlin-Charlottenburg angestellt.

Während meines Studiums war ich ordentliches Mitglied des Germanischen Seminars von Prof. Dr. Schneider und des Philosophischen Seminars von Prof. Dr. Riehl. Ich hörte Vorlesungen und besuchte Uebungen bei folgenden Professoren und Dozenten: Bornhak, Delbrück, Dessoir, Erdmann, Fabricius, Friedenthal, Gautier, Grau, Haguenin, Herrmann, Hübner, Jacobsohn, Kaftan, Kawerau, Kramer, Kuntze, Lasson, Lommatzsch, v. Martitz, Meinecke, Morf, Mulert, Nikolai, Pariselle, Roethe, Riehl, Runze, Rupp, F. J. Schmidt, H. Schmidt, Schneider, Spranger, Stumpf, Wagner, Weber, Wechssler, Weinstein, v. Wilamowitz-Moellendorff, Zscharnack.

Allen meinen verehrten Lehrern bin ich zu gebührendem Danke verpflichtet, besonders Herrn Prof. Dr. Schneider, der mir das Thema dieser Arbeit gestellt und mich bei deren Abfassung mit seinem geschätzten Rat unterstützt hat.